Studien über das Drama des Historismus

(1850–1890)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Rostock

vorgelegt von

Renate Richter
aus Brandenburg

1935

Druck von Hoffmann & Kirchner – Potsdam

Referent: Herr Professor Dr. Flemming

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Februar 1935

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Seite

I. Gesicht der Zeit 7
Abgrenzung des Themas
II. Otto Ludwig
Stellung zu Geschichte und historischem Drama 14
III. Die Historiendichter
1. Zusammenfassender Ueberblick 24
2. Einzelcharakteristiken
a) Adolf Wilbrandt 34
b) Martin Greif 40
c) Albert Lindner 46
d) Franz Nissel 51
e) Paul Heyse 56
f) Heinrich Kruse 61
IV. Ernst von Wildenbruch 66
V. Anhang 79
Dramenverzeichnis
Literaturverzeichnis

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549215_0139

Vorwort

Die Berechtigung des Titels soll zuerst erwiesen werden. Das Berichtete betrifft ganz allgemein das Drama des 19. Jahrhunderts von 1850—1890 etwa. Wenn das hier „Drama des Historismus" genannt wurde, so ist zugleich die wesentliche innere Wendung dieses Dramas angedeutet. Unternommen wurden diese Untersuchungen vom Begriff des „historischen Dramas" aus, der, auf diese Zeitspanne angewendet, besonders fruchtbaren Stoff zu ergeben versprach. Bei der Arbeit zeigte sich aber einmal, daß die große Masse der Dramen trotz ihrer Stoffe eine so bürgerliche Richtung aufwiesen, daß mit dem Begriff „historisches Drama" nicht gearbeitet werden konnte. Auf der anderen Seite beherrschten die historischen Stoffe so absolut die ganze damalige Produktion, daß eine Betrachtung eines Sondergebiets unter dem Begriff „historisches Drama" schlechterdings nicht möglich war. Mit einer allgemeineren Blickrichtung aber war es möglich, nur wenige Lustspiele und Dramen außer Betracht zu lassen, — unter diesen wenigen allerdings das, außer den Hebbelschen Dramen, schwerwiegendste dieser Zeit: den „Erbförster".

So besagt der Titel, daß im Wesen dieses Dramas das Vorwalten der historischen Stoffe begründet liegt, und daß um der Einheitlichkeit der Darstellung willen dieser Blickpunkt für die Gesamtheit gewählt wurde.

An dieser Stelle möchte ich Herrn Professor Dr. Flemming meinen besonderen Dank abstatten, da er mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und mir bei der Ausarbeitung mit Rat zur Seite stand.

I.

Gesicht der Zeit

Abgrenzung des Themas

Die Geisteshaltung der Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende ist durch zahlreiche Erscheinungen auf allen Gebieten fast bis zum Uebermaß aufgezeigt worden. Von Nietzsche bis zu Möller van den Bruck sind die Ursachen dieses Kulturverfalls immer wieder von neuem festgestellt worden, sind die Gründe von der sachlichen Erörterung bis zur bösen Anschuldigung immer von neuem wiederholt worden. Es soll daher hier nur ganz speziell auf die Eigenarten eingegangen werden, die dem Theater und Drama dieser Jahrzehnte ihr charakteristisches Gepräge gegeben haben. Die daraus entstehende Kürze und Lückenhaftigkeit der Darstellung möge um der großen Menge des zu bewältigenden Stoffes verziehen werden.

Der kulturelle Ausdruck der Jahrzehnte nach der Jahrhundertwende ist geprägt von der sich auf allen äußeren Gebieten des Lebens bemerkbar machenden Vervollkommnung. Ein ständig erstarkendes Reich gewährleistete dem Staatsbürger Sicherheit und Freiheit innerhalb seiner Grenzen, in der Welt dagegen die Achtung, die für den Eintritt in Welt-Handel und -Industrie notwendig war. In den Erfindungen und der aus ihnen resultierenden Technisierung und Industrialisierung der ganzen Welt liegt die Eigenart dieses Zeitabschnitts.

Für den Einzelnen brachten diese neuen Möglichkeiten eine ungeheure Extensivierung mit sich. Jedem wurde durch Fleiß und Erfindungsgeist die Möglichkeit gegeben, Reichtum und damit die ersehnte Macht zu erlangen, um eine höhere gesellschaftliche Stellung einnehmen zu können. Hieraus entstand aber eine solche Ueberschätzung der materiellen Seiten des Lebens, daß ein völliger Umschwung in der geistigen Einstellung stattfand. Der Idealismus hatte sich in den Jahren vor 1848 müde gekämpft. Die geistige Einstellung der nun folgenden Jahrzehnte ist von Materialismus und Positivismus bestimmt. Nur das eindeutig Beweisbare hat Gültigkeit, metaphysisches, irrationalistisches Denken schließt sich von selbst aus. Denken ist der naturwissenschaftlichen Einstellung gemäß zur physiologischen Funktion geworden, und der Intellekt wird vorherrschend. 1841 war Feuerbachs „Wesen des Christentums" erschienen, in dem die Gottesvorstellung in die Schranken der menschlichen Vorstellungskraft verwiesen wird. Der Positivismus kann nichts gelten lassen, das nicht durch Beobachtung beweisbar ist. Ebenso mißachtet wird das schöpferische Moment, weil es unberechenbar ist.

Aus demselben Grunde erhielt die naturwissenschaftliche Bildung den Vorrang vor der geisteswissenschaftlichen. Nur mit den analytischen Forschungsmethoden der Naturwissenschaften ließen sich positive Ergebnisse erzielen, weil in ihnen die Summe der erfahrungsmäßig bewiesenen Einzelheiten das Endresultat aufbaute. Deshalb übernimmt man diese Methode auch für die Geisteswissenschaften; sie beschränken sich infolgedessen im wesentlichen auf die genaue Prüfung der Einzelheiten, die Einzelforschungen gewinnen gegenüber den Gesamtdarstellungen an Raum und Gewicht. Man geht den Einzeltatsachen nach; die zusammenfassenden wissenschaftlichen Darstellungen enthalten vorwiegend Sichtungen der Berge von zusammengetragenem Tatsachenmaterial.

Die Philosophie ist nicht mehr Aufbau eines Gesamtsystems, sondern Philosophiewissenschaft, Geschichte der Philosophie, Feststellung des Vorhandenen. Neben sie tritt die Psychologie. Sie soll Licht in die Vergangenheit bringen und das ewig Menschliche aus dem wechselnden Geschehen herauslösen. Der allgemeinen naturwissenschaftlichen Einstellung nach richtet der Psychologismus sein Hauptaugenmerk auf die psychophysischen Zusammenhänge. Auch hier zeigt sich, um ihrer eindeutigeren Beweisbarkeit willen, die Bevorzugung der physischen Erscheinungsformen gegenüber den geistigen.

Repräsentant und Führer der Geisteswissenschaften ist die Geschichtswissenschaft, sie beherrscht das Kulturbewußtsein dieser Zeitspanne. Das Eindringen der Geschichte als Stoff in alle Zweige der Kunst und Literatur beweist, wie vollständig die Menschen von dem Bewußtsein des Primats dieser Wissenschaft erfüllt waren. Das allgemeine Interesse galt der monumentalen Einzelpersönlichkeit, und sie wird in den Geschichtsdarstellungen mit feinster psychologischer Vertiefung zum Leben geweckt. So erhalten die Charakteristiken Cäsars und der Grachen in Mommsens „Römischer Geschichte" ebenso hervorragende Bedeutung wie das Porträt Friedrich Wilhelms IV. in Treitschkes „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert", und Ranke und Burckhardt behandeln ja geradezu die Zeiten der größten Persönlichkeiten: Reformation in Deutschland und Renaissance in Italien. Dasselbe Interesse, das hier für das Wirken der vergangenen Großen sichtbar wird, hat die Kulturgeschichte in dieser Zeit zu besonders großer Bedeutung gelangen lassen. Man wollte die Vergangenheit dem Bewußtsein vollständig vergegenwärtigen, man wollte vor allem Gebräuche und Umwelt seiner Helden kennen, nicht nur den Gang der politischen Ereignisse. Das große Publikum verlangte ganz besonders nach dieser Geschichtsschreibung, weil in ihr die allgemeine Vorliebe zum Dekorativen und zu vergangener Pracht am besten befriedigt wurde. Abgesehen von einigen besonderen Leistungen wie etwa der Jakob Burckhardts bemüht sich die Mehrzahl der Verfasser von Kulturgeschichten um die Popularisierung der Einzelergebnisse der Geschichtswissenschaft. Sie kommen damit dem Bedürfnis des Publikums stark entgegen, das besonders auf das Bunte, Prächtige, Andersartige der historischen Stoffe gerichtet ist, und auch das Geschichtsgefühl der Allgemeinheit hat seinen Schwerpunkt in der Betonung der äußeren Schauseite. Die Ehrfurcht vor der Geschichte und ihren Tatsachen ist jedem eingehämmert; Liebe zu ihr empfindet man aber,

weil man durch ihre Ungewöhnlichkeit über den Alltag hinausgehoben wird. Das Gefühl lebendiger Verbindung mit der Vergangenheit, das am Anfang des Jahrhunderts Triebkraft gewesen war, ist nur bei Wenigen vorhanden, die breite Masse treibt nur noch „tote Vergangenheitsverehrung“ [1]), ebenso wie ja auch in dieser Zeit durch die großen Museumsgründungen die Kunstwerke aus den für sie bestimmten Orten ins Museum wandern.

Der Mensch dieser Zeit ist wirtschaftlich eingestellt, seine bedeutenden Taten liegen auf dem Gebiet der Technik, seine großen Männer sind: Erfinder, Machtpolitiker und Wirtschaftsführer. Sein Streben zielt auf äußere Erfolge, sein Sinn ist auf die Tatsächlichkeiten des Lebens gerichtet, und ist daher zu sehr nach außen hin angespannt, um sich innerlich mit dem geistigen Leben um ihn auseinandersetzen, und dessen Strömungen in sich zur einheitlichen Weltanschauung verdichten zu können. Daraus erklärt sich der Eindruck von Oberflächlichkeit für die erfolgreiche Literatur jener Tage. Selten hat wohl das große Publikum einen solchen Einfluß wie in dieser Zeit gewonnen, selten hat wohl das Niveau einer oberflächlich gebildeten Mittelschicht so bestimmend gewirkt. Dieses Publikum wird durch die in großen Massen auftretende Erscheinung des reichgewordenen, emporgekommenen Kleinbürgers charakterisiert. Drei Haupterscheinungen im Bilde der Zeit werden durch die gesellschaftliche Herrschaft des Parvenüs erklärt: die allgemeine Bildungssucht, die Neigung zu augenfällig dekorativem Prunk, und die Liebe zur Vergangenheit als der Ahnengalerie des Volks, da man selbst noch keine nennenswerten Ahnen besitzt. Durch die Bildungssucht und die ungeheuer erweiterte Basis des Publikums erklärt sich das große Anwachsen desjenigen Schrifttums, das mehr der Verbreiterung als der Vertiefung des Niveaus dient. Zeitungen und Zeitschriften beginnen erst jetzt den großen und noch stetig wachsenden Einfluß auszuüben, populäre Schriftsteller jeder Art vermitteln dem Publikum den nötigen Bildungsstoff. Aber nicht nur die popularwissenschaftlichen Abhandlungen versuchen, diesen Bildungshunger zu befriedigen, sondern auch in die Literatur und Kunst ist die Sucht nach Bildung als Themastellung eingedrungen. Dieses Bildungsbedürfnis ist in keinem Sinne mehr idealistisch zu nennen, vielmehr ist es bloßer Materialismus. Der Satz: „Wissen ist Macht“, ist ins Aeußerliche gewendet und bedeutet, daß Wissen (= Bildung) zum äußeren Fortkommen notwendig ist. Geschichte als Stoff ist nahezu obligatorisch — sei es in Drama, Roman, Novelle oder Ballade, — aber nicht, um die in dem Stoff liegenden Probleme oder die den Dichter beschäftigenden Zeitfragen entwickelt zu sehen, sondern um mit Behagen das Leben vergangener Größe vor Augen geführt zu bekommen, um zu sehen, wie auch sie ihre großen und kleinen Sorgen hatten, und endlich, um sich an der Pracht der vergangenen Zeit zu berauschen und damit dem Hang zu großen und pathetischen Worten, die für den Gebildeten jener Jahre von rechter Dichtung untrennbar schienen, in wirksamer Kostümierung fröhnen zu können. Es kommt hinzu, daß mit der Einigung des Reichs und der Nationalisierung des Staates das Bedürfnis nach Popularisierung der großen Vergangenheit noch wuchs. Aus derselben Haltung heraus entstehen ja neben unzähligen Zeugnissen in Litera-

[1]) Walter Linden, „Das Zeitalter des Realismus“, in Korff-Linden, Aufriss der dt Lit.-Gesch. S. 173.

tur und Malerei die Riesendenkmäler großer Fürsten und Männer, die auf den belebtesten Plätzen der Stadt aufgestellt wurden und damit jedem Bürger zugleich Herkunft und eigne Vergangenheit bedeuteten.

In der Literatur stehen zwei Richtungen nebeneinander: Realismus und bürgerlicher Idealismus (Epigonentum). Die sie vertretenden Menschen sind generationsmäßig nicht voneinander zu trennen. Man kann höchstens sagen, daß die Mehrzahl der Realisten 10 bis 15 Jahre älter ist, geboren in den Jahren 1815—30, während die Letzteren in den Jahren 1830—45 geboren sind. Aber die Grenzen sind sehr verwischt. Sicher ist, daß die Realisten später reif werden, und daß daher ihre Wirkungszeit in dieselben Jahrzehnte wie die der Epigonendichter fällt.

Die Realisten haben innerlich, seelisch die Wendung ins Positive des Zeitalters vollzogen: Sie gehen vom Realen, Tatsächlichen aus, die Bewältigung des Lebens ist so dringlich für sie geworden, daß ihm nachgegangen werden muß. Aus diesem Eindringen in Leben und Natur gewinnen sie die echte Wahrheit und eine solche Fülle des Schönen, daß sie idealistisches Wegtäuschen über den Augenblick verachten müssen. Ihre Wahrheitsliebe und ihr schonungsloses Aufzeigen der Schwierigkeiten des wirklichen Lebens, die nur durch harte Arbeit an sich selbst überwunden werden können, entsprachen jedoch wenig dem Streben des bürgerlichen Durchschnittsmenschen nach Erheiterung und Verschönerung. Die große Masse will mit Dingen unterhalten werden, die fern vom eigentlichen Leben sind, die von ungewöhnlichen Menschen und monumentalen Ereignissen handeln; aber — wohl gemerkt — sie möchten unterhalten sein, keineswegs wollen sie schwierigen geistig-ideellen Auseinandersetzungen folgen. Jedem ist der deutsche Idealismus von Kind an als wesentliche Nationaleigenschaft eingeschärft worden, die innere Beziehung zu ihm aber war längst verloren gegangen; geblieben ist allein eine sentimentale Sehnsucht nach dem Nichtalltäglichen. So unternimmt der Mensch, der tagsüber mit den harten Tatsächlichkeiten angefüllt ist und daher zur Entspannung eine — keineswegs zu große — Gemütserwärmung braucht, die letzte nur noch äußerliche Wendung dieses Idealismus ins sentimental-unterhaltsame oder hohl-pathetische. Durch dieses Auseinanderklaffen von Wirklichkeit und Dichtung entsteht der uns oft verlogen anmutende Gesamteindruck dieser ganzen Richtung. Form und Ausdruck sind leichtfertig einer Zeit entlehnt, die sich nach großen Mühen zu ihnen durchgerungen hat; das, was als spezifisches Gewicht statt der klassischen Ideenwelt dazugetan wird, ist Sentimentalität und gemachte Rührseligkeit.

Als Parallele zu dem literarischen Bild sei die Malerei herangezogen. Auch hier sind nur wenige dazu durchgedrungen, aus dem wirklichen Zeitgeist heraus zu malen; im Grunde kann man von dieser Generation in Deutschland nur Menzel mit wirklicher Berechtigung nennen. Menzels „Balkonzimmer" (1845) ist im malerischen Bereich der adäquate Ausdruck für das Wesen des „poetischen Realismus": sachlich gegebene Wirklichkeit, geeint durch die Wiedergabe der alles durchwehenden und verschönernden Stimmung. Menzels Geschichtsbilder sind den Darstellungen der großen Historiker zu vergleichen: sie entwickeln den sachlichen Kern des Stoffes und geben nach genauestem Einzelstudium ihre

lebendige Einfühlung wieder; sie sind persönlichster Augenblick, herausgeschnitten durch die überragende Schau des wahrhaft historisch denkenden Menschen. Seine Darstellungsweise ähnelt der des mit ihm fast gleichaltrigen Otto Ludwig nahezu frappierend. Aber auch hier ist der große Markt von historisch geschulten Malern überschwemmt, die sich dem Wirken der Epigonendichter einmütig an die Seite stellen. Die große Zeit der Historienmalerei ist allerdings bereits in den 70er Jahren vorüber. Früher als in der Dichtung beginnt sich hier das Neue durchzusetzen. Aber das breite Publikum, von dem hier gesprochen wird, läßt dieses Neue nicht gelten, und Piloty und Makart schieben sich für sie in den Vordergrund. Makart besonders, der 1840 geboren ist und damit bereits einer jüngeren, farbiger denkenden Generation angehört, wird zum Repräsentanten des Stilwillens dieser Jahrzehnte. Seit Cornelius und seiner Schule hat sich das äußere Format dieser Bilder nicht geändert, ebenso wie sich im Drama von Raupach bis zu Wildenbruch die gleiche Form erhalten hat. Aber der Idealismus der Corneliusschule, ihr Streben, auch innerlich symbolhaft und allgemeingültig zu gestalten, ist längst dahin. Der Realismus ist bis in die kleinsten Züge eingedrungen. Die historische Treue ist der Schlachtruf der Historienmaler um die Mitte des Jahrhunderts. Der Realismus im Einzelnen, der Idealismus im Gesamtaufbau, — nämlich im überkommenen Kompositionsschema, — diese Mischung ergibt das Wesen der großen Historienbilder und vermittelt den Eindruck des Bühnenbildhaften. Als Beispiel seien Lessings Hußbilder herangezogen, die alle genannten Symptome aufweisen. Der äußere Rahmen ist im anspruchsvollsten Monumentalstil gehalten und die Gestalten sind von Riesengröße. Ihr Inhalt aber bleibt mit peinlicher Sentimentalität im bürgerlichen Ausdruck haften. Diese Spannung zwischen äußerem und innerem Ausdrucksformat findet sich ebenso in jedem zeitgenössischen Drama. Alle diese Helden, sei es in Bild oder Drama, stehen wie auf einer Bühne, auf der sie ihren Part herunterspielen. Mit innigen, menschlichen Zügen ausgestattet, erregt dieser Huß die sentimentale Anteilnahme des Publikums. Seine Zeit wird dem Beschauer bis ins kleinste Gerät nahe gebracht, und die ganze Atmosphäre auf das Intimste und Privateste abgestimmt. In krassem Gegensatz dazu steht das Kolossalformat, das zugleich mit der Pracht der Ausstattung die Menschen begeisterte. Auf diese Weise muß man fast die ganze Historienmalerei dieser Zeit, die der äußeren Form nach monumental ist, dem Gehalt nach dem historischen Genre zuweisen. Die Entstehung der äußeren Form kann man häufig bis ins Einzelne nachweisen; es dokumentiert sich der Ertrag eines fleißigen Museumsbesuchs. Man war stolz darauf, „wie“ Rubens oder Veronese zu malen, und es gehörte wohl auch ein genaues Studium der überkommenen Kompositionsschemata dazu, die ungeheuren Menschenmengen in Bewegung zu bringen, wie es gefordert wurde. — Auch ein Wandel in der Stofferfassung ist noch bezeichnend und vergleichbar. Hatte man auch stets großen Wert darauf gelegt, Stoffe von historischer Bedeutsamkeit darzustellen, so wurde bei der Massenproduktion der Stoff allmählich knapp und man mußte zu den entlegensten Teilgebieten greifen. Dadurch entstand für das Publikum die Annehmlichkeit, daß es in den langen und zugleich erklärenden Titeln der Bilder selbst in der Kunstausstellung Bildungsstoff übermittelt bekam.

Dieser Vergleich ist so ausführlich gehalten worden, um die Anschauung des Bühnenbildes für den Teil III zu erleichtern.

In der Literatur stehen wenige Menschen, wie z. B. Freytag, Scheffel, Spielhagen mitten zwischen den auseinanderstrebenden Richtungen, können sich entweder in beiden Formen ausdrücken oder sind wie Spielhagen innerlich Menschen der bürgerlich-idealisierenden Richtung und benutzen nur die realistische Form, weil sie erkannt haben, wohin die Zeit strebt.

Auf Freytag als Prototyp dieser Uebergangsmenschen sei hier kurz eingegangen. Die Pole der zwei Richtungen verkörpern sich einerseits in „Soll und Haben" und den „Journalisten" (Realismus), andererseits in den „Fabiern" und der „Technik des Dramas" (Epigonentum). „Die Ahnen" und „Die Bilder aus der deutschen Vergangenheit" sind in dieser Zeit neben Scheffels „Ekkehard" die beste Verwirklichung für die erwähnte Sucht des Publikums nach Aufhellung der Vergangenheit in angenehmer Form. Noch mehr als die eben genannten mit Realismen durchsetzt, durch dieselbe langwierige Lehrhaftigkeit ungenießbar geworden, steht „Die verlorene Handschrift" am meisten von seinen Werken auf der Grenze. Die Dialoge dieses Romans sind übrigens ein wertvolles Zeugnis für Philistertum und Bildungsdünkel der damaligen Gesellschaft.

Allgemein bezeichnend ist an dieser Gruppierung zweierlei: einmal daß Freytags beste Werke die realistischen sind, während die idealisierende Seite seines Wesens weit schwächeres geleistet hat, — zweitens daß diese letztere am klarsten im Drama oder in der Beschäftigung damit zum Ausdruck kommt. Die Menschen des Epigonentums liebten das Drama als reine Dichtform und ließen daneben nur noch die Lyrik, wie sie Geibel verkörpert, gelten, während für die Epik die realistische Form allgemein als ganz natürlich empfunden wurde; man denke etwa an Heyses und Saars Novellen im Gegensatz zu ihren Dramen. Neben der Malerei vermochte sich die dekorative Prunksucht am besten auf dem Theater zu entfalten und daher hatte die ganze Zeit eine fast naive Vorliebe für Theater und Drama. Fast alle Verfasser von Dramen anspruchsvollsten Stils gehörten der idealisierenden Richtung an.

Die Geschichte hatte jeden anderen Stoff verdrängt und auch hier war die Bewunderung der großen Persönlichkeit bei der Stoffwahl, die ganz unpolitisch war, entscheidend. Aber die Qualität dieser Dramatiker war nicht groß genug, um ein eigentliches Charakterdrama um die Persönlichkeit zu formen, sondern sie dramatisierten die Historie an sich, deren Ereignisse auf den Umkreis der betreffenden Einzelpersonen abgegrenzt wurden. Antrieb zu dieser Stoffwahl war, wie bereits gesagt, Bildungssucht und Liebe zum Großen und Ungewöhnlichen.

Die realistische Richtung bleibt im wesentlichen auf die Epik beschränkt. Einen Grund dafür werden wir am Ende der Otto-Ludwig-Untersuchung feststellen. Es gibt nur zwei Dramatiker unter ihnen: Hebbel und Ludwig. Hebbels Drama aber hebt sich von dem des Historismus ab. Ausgehend von der Hegelschen Geschichtsphilosophie, dramatisiert Hebbel die Idee in der Geschichte, er stellt die bedeutenden Krisen der Weltgeschichte dar. Placzek[1]) behandelte Hebbel als Krönung der ideengeschichtlichen, von Hegel beeinflußten Dramatiker. (Büchner, Grabbe,

[1]) Placzek, das histor. Drama z. Zt. Hebbels. Diss. Berlin 1928.

Mosen, Griepenkerl, Grillparzer, Hugo.) Hebbels Anschauung: „Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte“ [1]), setzt ihn in Gegensatz zur historistischen Auffassung, für die der Dichter gerade der „Auferstehungsengel“ sein soll, ebenso wie ihn sein „historischer Ausscheidungsprozeß“ absondert: „Es gilt, das uns völlig Abgestorbene, wenn auch an sich noch so gewichtige von dem noch in den geschichtlichen Organismus hinübergreifenden abzusondern“.[2])

Ludwig gehört deshalb gänzlich zu den Historiendichtern, weil auch in ihm die heilige Achtung vor den geschichtlichen Fakten lebendig ist, wenn auch nur, wie gezeigt werden wird, in der Theorie. Auch er hat, den „Erbförster“ ausgenommen, seine Stoffe dem historischen Bereich entnommen, auch er wie all die anderen aus einem privaten Interesse an der Einzelpersönlichkeit. Allerdings bewirkt seine individualistische Geschichtsauffassung eine völlig entgegengesetzte Dramenform wie die der Historiendichter. An den Anfang der Darstellung wird er gesetzt, weil einmal die Bedeutung seiner Persönlichkeit eine gesonderte Behandlung verlangt, und dann, weil seine Fragmente und theoretischen Aeußerungen, die den wesentlichen Bestandteil seiner Leistung bildeten, zeitlich am Anfang der behandelten Jahrzehnte stehen. Otto Ludwig starb ja bereits 1865. — An zweiter Stelle folgt die große Menge der eigentlichen Historiendichter, deren Hauptwirkungszeit in den Jahren 1865—90 liegt. Am Ende der Zeit und unserer Darstellung steht Ernst von Wildenbruch, im Gehalt bereits von einer neuen Zeit erfüllt, in der Form aber doch der Vollender der Historiendichter, der letzte, der sich dieser Form bedient, gegenüber einer neuen Generation, die mit Hauptmanns „Florian Geyer“ beginnt.

Gemeinsam ist allen hier behandelten Autoren, daß sie fast nur Stoffe der Vergangenheit dramatisiert haben, wie es einer Zeit, in der der Historismus herrschte, angemessen ist. Von „historischem Drama“ zu sprechen, in dem der Dichter Deuter und Seher der historischen Fakten sein soll, sind wir nur bei Otto Ludwig und Wildenbruch berechtigt. Die bürgerlich-idealisierende Richtung hat, wie gezeigt werden wird, das Gewicht der eigentlich historischen Vorgänge stark verlagert, und man kann dies Drama, will man es der Stoffbehandlung nach unter einen Oberbegriff bringen, etwa „Kostümstück“ nennen.

[1]) Hebbel, Mein Wort über das Drama, cit. bei Placzek, S. 6
[2]) Placzek, a. a. O., S. 13

II.

Otto Ludwig

Stellung zu Geschichte und historischem Drama

Otto Ludwig hat sich vorwiegend mit historischen Stoffen beschäftigt, mit den meisten von ihnen jahre- oder sogar jahrzehntelang. Er gelangte zu ihnen durch kritische Auseinandersetzung mit den Werken anderer Dichter, meistens wohl denen Schillers und Hebbels. Dadurch wurde seine stets wache Phantasie sofort zu neuen und anderen Fassungen des Stoffes angeregt. Auch für ihn bedeutete Geschichte das von den großen Persönlichkeiten gestaltete Leben, auch er hatte dasselbe biographische Interesse an der Einzelpersönlichkeit, das seine Zeitgenossen durchgehend an den Tag legen.

Aus dieser individualistischen Geschichtsauffassung ergibt sich seine dramatische Aufgabe: die große historische Persönlichkeit tritt als interessantes Einzelindividuum in den Mittelpunkt, wird zum Helden. Alle seine Dramenplanungen haben ihr Zentrum in der großen Persönlichkeit.

Stand ihm nun das Bild dieser Persönlichkeit lebendig vor Augen, so untersuchte er die historischen Fakten, die sich um diese gruppieren. Die Historie hatte als Stoff für ihn dieselbe Bedeutung wie für alle Menschen des 19. Jahrhunderts: Sie liefert ihm das Material für seine Dramen, und in ihren Tatsachen allein liegt die Wahrheit verborgen. Daher würde Aenderung der geschichtlichen Tatsachen zugleich Aenderung der sachlichen Vorgänge bedeuten. Ueberall in der Grundanlage seiner Pläne sehen wir diese Absicht. Die reinen historischen Fakten sollen benutzt werden, sollen den Hintergrund bilden, auf dem sich der Charakter entfaltet. Aber auch Ludwig mußte häufig bemerken, daß die historischen Fakten für den Dramatiker äußerst hinderlich sind. Denn je weiter er sich in seine Charaktere hineinvertiefte, und je länger er mit der Bearbeitung eines Stoffes beschäftigt war, desto weiter entfernte er sich von den historischen Fakten. Als Beispiel nenne ich die 6. Bearbeitung des „Engels von Augsburg“ (1854/56), in der vom eigentlichen Stoff nur äußere Ereignisse enthalten sind, während das Stück im wesentlichen zu einer Ehetragödie geworden ist, deren dramatischer Konflikt ganz privater Natur und vollständig Ludwigs Phantasie entsprungen ist. Hier stand eine Agnes Bernauer vor seinem geistigen Auge, deren Verhalten bei Vollendung des Stücks mit den Fakten in Konflikt kommen mußte.

Die Verknüpfung der Fakten zur Handlung geschieht bei ihm vermittels des „Kausalnexus“ oder „pragmatischen Nexus“. Dies ist der Zusammenhang einzelner Fakten, die durch das Wirken eines bestimmten Charakters miteinander verbunden sind und so die Handlung zusammensetzen. Diese Tatsachen resultieren in jedem Falle aus dem Charakter des Helden und

sind ihm untergeordnet. So gibt er z. B. im Wallensteinplan an, daß die Charaktere über die äußeren Umstände überwiegen sollen, und — läßt auch der Kaiser Wallenstein durch äußere Umstände fallen, so muß dies doch aus den Charakteren resultieren.

Die Tatsachen werden in ihrem Wert unterschieden. Der Charakter wird mit nur wenigen Grundtatsachen konstruiert; alle anderen treten zurück, werden nur peripherisch behandelt. Diese Konstruktion ist ein wesentlicher Punkt in Ludwigs Dramenbehandlung. Er wertet die Tatsachen psychologisch aus und sucht zu ihnen den Charakter des Helden. Der Charakter ist dann der Drehpunkt der Handlung. Seine psychologisierende Geschichtsauffassung wird in diesem Punkt erkennbar. Der Kausalnexus ist für ihn ein psychologischer Nexus, da die Tatsachen dem Charakter untergeordnet sind. Auf solche Weise ist auch die Handlung psychologisiert. Für diese Konstruktion des Charakters aus den Tatsachen hatte Ludwig eine besondere Bezeichnung: er nannte dies „den Typus suchen". „Der Typus mus aus dem Stoff herausgesehen werden, der den Typus zu einem tragischen macht".[1]) Der Dichter muß den Typ in der Geschichte sehen. In der Geschichte gehen mehrere Typen neben- und durcheinander. Der Dichter muß einen herausheben, nach allen Seiten abgrenzen, „von dem absoluten Anfang zu beginnen, und mit dem absoluten Ende zu schließen. Das Ganze muß alle seine wesentlichen Ursachen und Wirkungen in sich selber haben."[2])

„Der Realist faßt in der Historie die typische Geschichte solcher Menschenart, wie sie es treibt, wie es ihr ergeht und ergehen muß."[3])

Es zeigt sich, daß er „Typus" im psychologisierenden Sinne des Charaktertyps gebraucht: es ist die ihm eigentümliche psychologische Konstruktion. Er sucht stets den Typ, der gerade dies Schicksal haben, die Geschehnisse gerade so gestalten konnte. Die Psyche des Helden muß ganz eindeutig dargestellt sein, frei von zufälligen Ingredienzien. Die Konstruktion muß richtig sein, damit das Schicksal mit psychologischer Folgerichtigkeit daraus hervorgeht.

Der Typus wird auf wenige große Eigenschaften zusammengedrängt. Wesentlich ist die Lücke, der Mangel dieses Charakters. Wallenstein ist der Typus des „tragischen Emporkömmlings, der die Eigenschaft hat, hinaufzukommen, aber keine der Eigenschaften, sich oben zu erhalten".[4]) Die Lücke in seinem Charakter ist die Vermessenheit, die Ueberheblichkeit, und dieser Mangel verursacht sein Ende. — Tiberius Grachus wird als Typ des Menschen dargestellt, der durch sein übermäßiges Mitleid zu Taten fortgerissen wird, die weit über sein an sich mildes Naturell hinausgehen. Er ist weich, human, ihm fehlen nur die „harten Erfordernisse".[5]) Er hat sich mehr vorgenommen, als er zu leisten imstande ist, er hat eine Revolution gemacht, aber zur Reform reichen seine Kräfte nicht. Hieraus entsteht sein tragischer Konflikt.[6])

Agnes Bernauer in der Zauberspiegelfassung (6.) ist durch ihre Charakteranlage der Naivität und Borniertheit nicht imstande, den tragischen Irrtum aufzuklären, in dem Albrecht ihr gegenüber befangen ist, und „so

[1]) Bd. V, 449, [2]) Bd. V, 410, [3]) Bd. V, 528, [4]) VI, 261, [5]) VI, 246, [6]) V, 249

unterliegen sie weit mehr den inneren als den äußeren Feinden." [1]) Die Formel für den Charakter der Genovefa ist „Hochmut der Frauenwürde".[2]) Sie überhebt sich durch ihre eigene Reinheit über ihre Mitschwestern und verdient deshalb Läuterung durch eigene Schuld.

Ueberall entsteht also aus anfänglich psychologischem Mangel eine moralische Schuld. Diese naturwissenschaftliche Erklärung von Schuld und Schicksal kennzeichnet Ludwig als Menschen seiner Zeit. Er selbst bezeichnete diese Anschauung als besonderes Merkmal des Realisten. „Der Realist motiviert das Schicksal seines Helden durch dessen Schuld, die Schuld durch dessen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, historischen Boden usw." [3])

Aus der Forderung des Zusammenhangs von Schuld und Schicksal entsteht die des idealen Zusammenhangs, des Idealnexus. „Die Fabel . . muß einen Kausalnexus von nur wenigen Gliedern haben, dies ist der ideale oder tragische Nexus. — Diese höhere Motivierung ist wichtiger als die kausale, die niedere." [4])

Er nennt drei für den Bau des Dramas wichtige Elemente: „Zu unterscheiden 1. der ideale Zusammenhang — das tragische Problem, der Zusammenhang von Charakter, Leidenschaft, Schuld und Leiden; 2. die pragmatische Motivierung, Kausalnexus; 3. das Handlungsdetail, zur Belebung." [5]) Aus der Verknüpfung von Charakter und moralischer Schuld entsteht also Leiden als eine Art Sühne für die Schuld. Dies ist für die Betrachtung seiner Schlüsse wichtig. Leiden aus einer solchen Schuld darzustellen, beabsichtigte er im „Wallenstein", in „Tiberius Gracchus", „Genovefa" und „Marino Falieri". Marino Falieri geht an seiner Jünglingshaftigkeit unter. „Er muß alles Tun seiner Gegner herausfordern. Sie sind nur das Messer, mit dem er in seinem Mangel an Altersnatur, Besonnenheit und Vorsicht sich selbst zum Tode verwundet. Dies ist das einzige Mittel, die Schicksalsidee ungetrübt zu halten." [6]) In „Agnes Bernauer" wird allerdings die eigentliche Schuld der Agnes und das Mißverständnis der beiden Gatten durch die Zauberspiegelintrigue verursacht, jedoch verhilft auch hier erst der oben erwähnte charakterliche Mangel dazu, die Handlung tragisch zu vollenden.

Wie konnte es nun kommen, daß er, in steigendem Maße gegen Ende seines Lebens, aus der Fülle seiner Gesichte und Planungen nicht ein einziges zu vollenden vermochte und daß sein Nachlaß eine solche Fülle von Fragmenten aufwies? Dies Versagen hängt vor allem mit seinem Mangel an Gehalt, an einer einheitlichen Idee zusammen. Ueber den Gehalt des Dramas merkt er an: „Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalt der Hauptcharaktere" [7]), und so geht er auch überall vor. Die Charaktere werden mit der größten Liebe ausgemalt, aber da weder Handlung und Konflikt aus einer einheitlichen Idee heraus gestaltet sind, gelangt er auch zu keiner eindeutigen Behandlung eines Stoffes. Ganz verschiedene Auffassungen stehen nebeneinander. Das bekannteste Beispiel sind die sieben verschiedenen Fassungen der „Agnes Bernauer". Bei der Betrachtung des gleichnamigen Stückes von Törring merkt er an: „Die Schwierigkeit der Bernaueringeschichte als Dramenstoff liegt darin: er ist ein gemischter aus

[1]) Heydrich, I, S. 333
[2]) Golz, Pfalzgräfin Genovefa in der dt. Dichtung, Leipzig 1897, S. 171
[3]) V, 525, [4]) V, 508, [5]) V, 431, [6]) IV, 36, [7]) V, 512

historischen und pathetischen Elementen. Um rein historische Behandlung zu erfahren, liegt der Stoff zu weit von der Weltgeschichte ab, er ist historisch nicht wichtig genug. Für eine reine Liebesgeschichte ist er nicht typisch genug, hat er zuviel historisches —".[1]) Zwischen diesen beiden Behandlungen, der Liebestragödie und der historischen, hat er sein Leben lang hin- und hergeschwankt und sich niemals eindeutig für eine derselben entschenden können. Am meisten hat er allerdings der Liebestragödie nachgesonnen. und das größte existierende Fragment (6. Fassung) behandelt eine solche. Hier ordnet er an, daß das Stück sich geradezu von der Geschichte entfernen muß. Besonders der historische Schluß, die Versöhnung Herzog Albrechts mit seinem Vater, scheint ihm psychologisch untragbar, und Albrecht soll gleichfalls sterben. Wahrscheinlich wirkte hier die Tradition der Liebestragödie auf seinen Schluß ein. Bezeichnend ist aber, daß er die bereits erwähnte Schuld der Agnes einführt. Anfänglich ist sie eitel und töricht, erfährt dann eine verinnerlichende Wandlung, bleibt aber stets in ihrer ursprünglich naiven Anlage beschränkt. So erreicht er, daß das Gewicht des Stoffes verlagert wird, daß sich eine Ehetragödie abspielt, in der sich beide Ehepartner durch ihre Naturanlage nicht verständigen können. Außer den historischen Namen ist nichts vom ursprünglichen Stoff bewahrt. Im Gegensatz dazu wird im nächsten (letzten) Fragment nur mit den historischen Fakten gearbeitet.

Aehnliche Schwankungen finden sich auch im Wallensteinplan. Neben dem Plan, der ihm hauptsächlich vorschwebte: der psychologischen Erfassung des Stoffes, verfolgte er zeitweilig noch andere Wege: „Das Drama der Geschichte selber! Wie Ideen einen Kampf beginnen, die durch und in diesem Kampf geweckten Leidenschaften ihn fortführen, indem der Krieg durch sich selbst verwildert und Ohnmacht ihn endet." [2]) „Es kann eine völlige Historie werden (eine Historie, kein psychologisches Drama), wenn die Hauptzüge der Handlung mit Ausscheidung des Unwesentlichen nur dramatisiert werden —".[3])

Dem Maria-Stuart-Stoff gegenüber war er noch unsicherer. 1853 plant er: „so viel als möglich alles historisch", aber der historisch-politische Verlauf im Hintergrund, denn der Vordergrund gehört „dem Seelen- und Leidenschaftsgemälde".[4]) 1856 dagegen: „Kein Seelengemälde, sondern ein historisches Gemälde. Weniger die inneren Vorgänge in ihren feineren Zügen als die Tatsachen machen das Stück." [5])

Ludwig kannte wohl eine Idee, brauchte diesen Begriff aber in einem besonderen, typisch realistischen Sinne: „Die Idee des Dramas muß mehr konkret als abstrakt, mehr in künstlerischem als philosophischem Sinne genommen werden, sie ist die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige sich als Einheit anschauen läßt. — Nur darf man Idee nicht im transcendenten oder überhaupt spekulativen Sinne nehmen, sondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichts haben eine bestimmte Gruppierung, ein bestimmtes Verhältnis zueinander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieser ist die poetische Idee." [6]) Er war der Meinung, daß der

[1]) V, 344
[2]) Eick, O. Ludwigs Wallensteinplan, Diss., Greifswald 1900, S. 70
[3]) VI, 277, [4]) IV, 28, [5]) IV, 28, [6]) V, 437,

Dichter von einem philososphischen Schulsystem nur beirrt würde: „Besser, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philosophie aus, denn die, auf welche ich meine Untersuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menschlichen Natur aus." [1])

In diesem Punkt liegt sein Gegensatz zu Schiller und Hebbel begründet. Diese beiden sind die Ideendichter, er dagegen war der Sachdichter. Aus dieser Verschiedenheit des Gestaltungsprinzips ist Ludwigs so berühmt gewordene Schillerkritik zu verstehen, deren hierauf bezügliche Punkte hier genannt sein sollen, um Ludwigs Stellung auch von dieser Seite her zu beleuchten. In Ludwigs Anschauung vom Wesen der Schillerschen Dramatik liegt das ganze Programm des poetischen Realismus verborgen. Interessant ist auch, wie er Shakespeare nach seiner Weise bestimmt und in ihm den wahren Realisten sieht. Schillers Produktion ist ihm durch das vorwaltende Prinzip der Ideengestaltung unverständlich. „Der wahre ideale Dichter stellt in seinem Stoff die Idee dar, d. h. er entwickelt die Idee, die im Stoff liegt, und läßt sie als eine und ganze Seele seiner Darstellung wirken. Schiller dagegen legt in die Stoffe fremde und mehrere Ideen hinein." [2]) „Bei Schiller kollidieren die Gesichtspunkte, nicht die Charaktere. Jene sind die eigentlichen Helden, die Personen nur die Träger desselben." [3]) „Man hat die Empfindung, als seien die Menschen bloß Schachfiguren der historischen Mächte, Spielzeug für Wesen ohne Gestalt." [4]) Er macht Schiller den Vorwurf, daß er „den Kern der Handlung veräußerlicht". Es „kämpfen oft nicht die Personen, sondern die geschichtlichen und künstlerischen Gesichtspunkte wie zwei prozessierende Parteien". [5]) Hält man Ludwigs Standpunkt dagegen, daß der Charakter der Träger der Handlung ist, so wird begreiflich, daß er Schillers Idee als überflüssige Zwischenschaltung ansehen mußte, ganz besonders deswegen, weil sie nicht durch die Personen dargestellt wird, sondern weil diese nur über sie reflektieren, „und da sie nur ausgesprochen und nicht dargestellt wird, so ist ihre Form keine poetische". [6]) „Der Rhetoriker sagt uns, was er mit seinen Figuren meint, für was wir sie halten sollen, — der Poet dagegen stellt seine Figuren hin und sagt: „Nun sehet selber zu, beobachtet sie und dann fällt selbst über sie das Urteil." [7]) Seine Kritik am „Wallenstein" ist eine Erläuterung zu diesem Punkt: „Wir treffen da auf eine Schwäche, die Schiller nie losgeworden ist, die Doppeltheit der Personen, ein anderer in dem, wofür er will, daß wir seine Helden halten, ein andrer in der Wirklichkeit, die wir selbst sehen, daß er ist. Wie Wallenstein von allen als der große Feldherr mit dem eigentümlich durchdringenden Feldherrn- und großen Mannesblicke, zu jedem Geschäft den tüchtigsten zu wählen, geschildert wird, und wie wir ihn selbst doch so unpraktisch sehen, mit Kindervertrauen überall an den Unrechten gekommen und von jedem betrogen —". [8])

Ludwig selbst strebte danach, wie Shakespeare ein „Sachdichter" zu sein, im Gegensatz zu Schiller, dem „Ichdichter". „Der naive Dichter, wie Shakespeare, gibt den Geist der Sache, der sentimentale, wie Schiller, gibt den eignen Geist. Der eine verherrlicht seine Objekte, der andre sich selbst." [9])

---

[1]) V, 35, [2]) V, 278, [3]) V, 296, [4]) V, 318, [5]) V, 295, [6]) V, 271, [7]) V, 268
[8]) V, 293, [9]) V, 320

Vor allem aber tadelt er sein Idealisieren, das Veredeln des wahren, wenn auch zuweilen häßlichen Kerns. Er mische jedem seiner Helden außer dessen individuellen Zügen noch solche eines allgemeinen Ideals bei: „Er verfährt, wie ein Maler tun würde, der etwa die Venus von Milo in das Porträt einer beliebigen Dame malen wollte.“ [1]) Dadurch muß er die Charakterisierung Schillers als unwahr verwerfen: „Goethe hat Schwächlinge, aber er gibt sie für nichts andres aus, er macht sie höchst liebenswürdig, aber hier sollen wir Schwächlinge bewundern. Schiller bietet alle Kraft seines großen Genius auf, sie als Helden erscheinen zu lassen.“ [2]) Schiller kann auch das Schlechte nur unter dem Deckmantel des Schönen geben. „Das ist eben in seinem Wallenstein das Gefährliche, daß, wo er uns bloß ästhetisch für das Schlimme interessieren will, er uns zugleich moralisch dafür gewinnt.“ [3]) Denselben Fehler erkennt er in einem Briefe Schillers, in dem dieser vorschreibt, alle Gedanken erst in Verse zu bringen, weil sich dann am besten das Platte abschliffe. Durch dieses Idealisieren sind ihm die vielen psychologischen Irrtümer in Schillers Dramen erklärlich.

Noch ein Punkt des Gegensatzes Schiller—Ludwig interessiert an dieser Stelle, nämlich der Zusammenhang von Schuld und Schicksal. Ludwigs Stellung war bereits auseinandergesetzt worden: Das Schicksal entspringt aus der Schuld, diese wiederum aus der charakterlichen Anlage. An den Schillerschen Werken stellt er nun gegensätzlich heraus, daß dieser „die Schuld größtenteils auf Rechnung der die Leidenschaft überwiegenden Umstände stellt und ebenso die Bestrafung —“ [4]) und „die Historie straft den Helden nicht um das, was er getan, sondern um das, was sie ihn gezwungen zu tun.“ [5])

Auch Hebbel, Ludwigs anderer großer Gegner, ging im Drama ganz und gar von der philosophischen oder geschichtsphilosophischen Idee aus. Es sei als Beispiel hier nur kurz auf die verschiedene Behandlung der Agnes-Bernauerin-Geschichte durch die beiden Dichter hingewiesen. Hebbels Stück ist von der Idee der staatspolitischen Notwendigkeit getragen, Agnes muß der politischen Macht weichen; Herzog Ernst ist die Personifikation dieser Idee. Ludwig tadelt wie stets Hebbels Kälte und seine konstruierten Verhältnisse. Seine Agnes unterliegt darum keineswegs den „äußeren“, sondern den „inneren Feinden“, und sein Konflikt ist vollständig vom großen politisch-historischen Schauplatz hinweg ins private, seelenhafte verlagert.

Der Gehalt einer allgemeinen Idee wird also von Ludwig abgelehnt. Aber auch der vornehmlichste Gehalt eines historischen Dramas, das nationale Gefühl, findet sich bei ihm nicht. Ludwig dramatisierte aus den anfangs genannten Gründen historische Stoffe, es lag ihm fern, sie aus nationaler Begeisterung zu ergreifen. Eine scheinbare Ausnahme besteht in einer Aeußerung über seinen Dramenplan „Friedrich II. von Preußen“: „Wäre ich gesund, müßte dies Stück mit dem Wallenstein ringen. Es hat dieser Stoff vor jenem voraus, daß er sich nicht an einen einzelnen knüpft und mit ihm endet, ohne daß etwas Großes oder Bedeutendes damit entschieden würde, sondern es ist hier die ganze preußische Nation, um deren

[1]) V, 310, [2]) V, 309, [3]) V, 311, [4]) V, 254, [5]) V, 257

Leben und Tod es sich handelt, und am Ende steht sie siegend da."[1]) Aber auch diese Stelle zeigt mehr eine erkenntnismäßige Erfassung des Wesentlichen im Stoff, als eine gefühlsmäßige Neigung dazu. Diese zeigt er wieder nur zur Person Friedrichs des Großen, und aus Liebe zu ihm findet er im Vorspiel zum Drama, das allein vollendet worden ist, in der „Torgauer Heide", das warme nationale Gefühl, das historischen Dramen von diesem oder ähnlichem Stoff erst die Vollendung gibt. Durch seine immer wieder zu rühmende Fähigkeit der charakterlichen Erfassung ist es ihm hier gelungen, die Atmosphäre um Friedrich, sein Heer und ihn selbst ganz unmittelbar und lebendig hinzustellen und uns damit ein Gefühl innerlicher Verbindung zum großen König zu vermitteln. Aber dieses schöne Gefühl erschöpfte sich im Dramatisieren dieses episodenhaften Genrestücks, während das Drama nie geschrieben wurde.

Ein Beispiel für seine Gleichgültigkeit in nationaler Hinsicht ist seine Behandlung des Makkabäerstoffes. Zur selben Zeit, als er damit beschäftigt war, hatte er ein Arminiusdrama geplant, — allerdings nicht sehr lange. Fest stand nur, daß er die ganze Geschichte des Arminius behandeln wollte und E. Schmidt berichtet in seiner Vorrede zu diesem Plan[2]), daß das Ganze „unter jugendlichen Deklamationen und Weissagungen deutscher Zukunft" leidet. Weiterhin weist er darauf hin, daß Motive aus diesem Plan „frei vertieft" in die „Makkabäer" übergegangen sind. Aus diesem Uebergehen vom deutschen zum jüdischen Nationalheld wird deutlich, daß Ludwig daran gelegen war, rein objektiv die Entfaltung einer Persönlichkeit darzustellen, nicht aber sich in subjektiv herzlicher Anteilnahme in die Uebermittlung des Stoffes einzumischen. Wir sehen allerdings sein Interesse an diesem Volksaufstand gegen Unrecht und Unterdrückung, aber wer könnte glauben, daß dies aus Mitgefühl mit der Not des jüdischen Volkes geschieht. Wir werden vielmehr auf diese Weise völlig überzeugt und mitgerissen von der Größe des Helden Judas Makkabäus, und die Darstellung dieses Aufstandes zeigt, wie er als eine Art Attribut zum Charakter des Judah zu werten ist.

Die Grenzen Otto Ludwigs sind nun deutlich geworden: sein Mangel an Gehalt in Stoffwahl und -behandlung hindern ihn, weiter vorzudringen. Er bleibt im konstruktiv-erkennerischen haften. Dadurch ist sein fragmentenreicher Nachlaß zu erklären. Nachdem er den Hauptcharakter konstruiert hatte, die Tatsachen danach ausgewählt und in einer glänzenden Exposition die ganzen Verhältnisse vorgestellt hatte, fehlte der Antrieb zum Weiterschaffen. Im Wallensteinplan hat er sich ein einziges Mal dazu gezwungen, eine Handlung in ihren Hauptlinien festzulegen. Aber man gewinnt trotzdem nicht den Eindruck, daß es sich um die skizzenhafte Festlegung eines ihm plastisch vor Augen stehenden Dramas handelt, sondern es ist vielmehr eine theoretische Erörterung über das historische Drama, die an einem bestimmten Stoff demonstriert wird.

Ludwigs Stellung zum historischen Drama ist zwiespältig: Er geht insofern ganz mit seiner Zeit konform, daß er von den Tatsachen ausgeht. In seiner Stellung zum Menschen aber steht er allein da. Er stellt das Einzelindividuum, den Privatmenschen dar, während seine Zeitgenossen, wie z. B. Hebbel und C. F. Meyer, den Menschen in seiner Verflochtenheit

[1]) Vorbericht von Schmidt über „Die Torgauer Heide", IV, [2]) IV, 22 f.

mit den historischen Mächten zeigten. Ebenso ist es sein ganz persönliches Problem, daß er aus dem ursprünglich geplanten historischen Drama, das mit gegebenen Fakten rechnet, in das unhistorische Familienstück abgleitet und daher mit dieser Seelentragödie an die Tradition des 18. Jahrhunderts anknüpft. Das beste Beispiel neben „Agnes Bernauer" ist hierfür sein Drama „Die Makkabäer". Hier stehen Historie und Privattragödie hart nebeneinander. Sein ursprünglicher Plan war der, daß sich die private Tragödie der Mutter der Makkabäer auf streng historischem Hintergrund abspielen sollte. Die historischen Fakten sollten zum Kausalnexus verknüpft werden, die Entfaltung des Charakters der Mutter den Idealnexus ergeben. Hier kann an seinem einzig vollendeten historischen Drama geprüft werden, wie ihm Uebereinstimmung von Idealnexus und Kausalnexus, auf die er so entscheidenden Wert legte, gelungen ist.

Es zeigt sich, daß in diesem Stück das Seelendrama über die Form des Historiendramas, die er für die Verknüpfung des Kausalnexus beizubehalten wünschte, gesiegt hat. Bis zum Ende des 2. Akts stehen beide noch gleichwertig nebeneinander. Es wird hier die langsam wachsende Empörung des Volkes gegen die Fremdherrschaft an den Gliedern einer Familie und ihrer Gegenspieler demonstriert. Am Schluß des 2. Akts ist dieses Drama beendet, Judah hat die Führung an sich gerissen, die Erhebung des Volkes wird in einer herrlichen Szene gezeigt. Nach dieser Szene erfolgt der Bruch. In den drei nun folgenden Akten wird die äußere Handlung im Sinne des Historiendramas fortgesponnen, denn die Geschichte der jüdischen Befreiung ist noch nicht beendet. Auf der andren Seite aber beginnt jetzt erst die eigentliche Charaktertragödie. Bisher war der Charakter nur exponiert worden, jetzt fängt er an, die innere Handlung zu formen. Die Mutter muß um Volk und Glauben ihre Kinder opfern. An dieser Tragödie hängt Ludwigs Herz, während die Historie daneben in sonderbarem Leerlauf zu Ende geht. Sie bringt die völlige Besiegung der Juden, die Pest in Jerusalem, und wenn auch Judah das Volk noch einmal aus seiner Stumpfheit emporreißt, so bleibt doch in Anbetracht der vorgeführten gänzlich erschöpften Menschen der Zweifel an dem Gelingen der endgültigen Besiegung des mächtigen Feindes entscheidend. Durch diese Szenen flicht sich das erschütternde Drama der Mutter, wobei wir ganz nebenbei erfahren, daß im Land des Syrerkönigs Empörung ausgebrochen ist und dieser davon abstehen muß, die Juden völlig zu vernichten. Daher rennt Judah offene Türen ein, als er mit einer verwegenen Schar ins Syrerlager dringt, denn hier ist der Aufbruch schon befohlen. Zwar wird Judah von seinem Volk als der Held gefeiert, aber der Schluß ist einmal nicht überzeugend, weil die Tat, die unnötig geworden ist, nie so wirkt wie die, die eine Entscheidung herbeiführt, zum andren, weil sich das eigentliche Drama, das der Mutter, bereits tragisch vollendet hat.

Noch eine Eigenschaft hinderte ihn an der Vollendung seiner Dramenpläne: sein Analytikertum. Er war der typische Analytiker, der die Dinge bis zum Verschwinden des eigentlichen Kerns immer wieder zerlegte. „Meine Not ist, daß ich die Uebersicht des Ganzen im Ausarbeiten des Einzelnen verliere. Ich hatte viel zu viel Intentionen, ethische, psychologische, poetische, und jede wollte ich ausführen, als wäre sie die Hauptsache. — Mein alter Fehler ist, daß ich alle Erfordernisse einzeln durch-

nehme, daß ich meine Aufgabe erst in mehrere zerlege, dann jede dieser neuen Aufgaben aufs Genaueste lösen will. Vor nichts mich mehr zu hüten, als vor meinem Hang zu detailliertester, zu individueller Charakteristik. — — Mein alter Fehler kommt immer wieder: zu weit getriebenes Individualisieren." [1])

Aus dieser seiner Neigung entsteht seine Forderung, daß neben der Verknüpfung von Ideal- und Kausalnexus das Handlungsdetail zur Belebung stehen solle, um das Ganze reich und anschaulich zu machen. Er selbst empfand dies, wie aus der angeführten Stelle hervorgeht, in seinen letzten Lebensjahren als Fehler, und freilich bedeutete es im Drama einen solchen.

In allen, auch in den knappesten Plänen, finden sich reichliche Notizen für das historische Detail, die im Drama als historische Genreszenen erscheinen sollten. Häufig sind es zeitgenössische Anekdoten. Ein Beispiel für sein Vorgehen in dieser Richtung ist eine Notiz im Wallensteinplan. „Eine Anekdote wäre einzuflechten. Er (Wallenstein) spricht einst nach seiner Weise einem Uebertreter im Vorbeifahren sein gewöhnliches Urteil — er pflegt solches nie zu motivieren —: ‚Hängt die Bestie!' Der Soldat schlägt das geladene Gewehr auf den Feldherrn an. Die Kugel saust unmittelbar neben Wallenstein durch die Wagenwand. W. sagt ruhig: ‚Laßt die Bestie laufen!' In ihrer rohen Gestalt dürfte die Anekdote nicht eingeschoben werden, und zwar nur so verwendet, daß der Soldat ihm als der beste und kaltblütigste Schütze in seinem Heer bekannt ist, und dies Nichttreffen seine dämonische Sicherheit vermehrt, und wiederum nur, da der Zuschauer schon weiß, daß er sterben soll." [2])

Solche Anekdoten und Genreszenen fielen ihm in reicher Fülle ein, und bilden, ausgeführt, häufig die schönsten Teile seiner Planungen. (Ratsschreiberszenen in der 6. Fassung von „Agnes Bernauer", oder „Die Torgauer Heide".) Aber in ihrer Häufung sprengten sie den knappen Rahmen eines Dramas und waren in ihrer Aneinanderreihung ein episches Bestandteil. Auch dies war ihm gut genug bekannt.

„Die dramatischen Stoffe, die ich bebrüte, werden mir zu Romanstoffen, während jede Einzelheit in ihnen für eine dramatische Behandlung berechnet ist und ihr Recht an sich durch szenische und schauspielerische Aufführung erhalten kann. Das Ganze findet in einem Drama nicht Platz, das Einzelne im Roman nicht seine geeignete Ausführung." [3]) Seltsam aber, daß er seine Erkenntnis, daß alle seine Bemühungen immer wieder zum Roman, zur Epik führten, nicht verwertete, daß er nicht an den Erfolg seiner epischen Werke anknüpfte und immer weiter erfolglos um den festen Standpunkt im Drama rang. Sein Scheitern in dieser Hinsicht ist von der negativen Seite her ein Beweis, daß der echte Realist ein geborener Epiker ist, wie es ja auch alle ihm künstlerisch nahestehenden Dichter gewesen sind. Die Anderen hatten dies erkannt, und waren durch diese gewisse Art von Beschränkung befähigt worden, besonders Großes

---

([1]) Heydrich, I, S. 450
([2]) IV. 51.
([3]) Heydrich, I, S. 338

auf ihrem Gebiet zu geben. Er dagegen zersplitterte sein Talent in zunehmendem Maße gegen Ende seines Lebens an Forderungen, die ihm nicht angemessen waren.

Abschließend ist zu sagen, daß die Dramenform, die Otto Ludwig anstrebte, nirgends in ihrer Gesamtheit, sondern nur in Einzelheiten wirksam geworden ist, und auch dies erst lange nach seinem Tode. Zu den Dramenverfassern seiner Zeit und der unmittelbar darauf folgenden Jahrzehnte aber hatte er sich mit seiner Auffassung von der eindeutigen Entwicklung der Handlung aus dem Charakter in geraden Gegensatz gesetzt. Die sich anschließende Betrachtung der Historiendichter wird die Form dieses „Handlungsdramas" zeigen im Unterschied zu Ludwigs „Charakterdrama".

III. Die Historiendichter

1. Zusammenfassender Ueberblick

Das, was dem Drama dieser Jahrzehnte das Gesicht gibt, ist die außerordentliche Gleichförmigkeit des äußeren Gewandes, die zusammen mit dem massenhaften Erscheinen bewirkt, daß die gesamte Produktion sich dem Betrachter als ermüdende Serienfabrikation darbietet. Auch auf dramatischem Gebiete zeigt sich derselbe Eindruck, den der Beschauer der Historienbilder dieser Zeit im Museum hat: die stets gleiche und deutlich klassischen Vorbildern entlehnte Form ebenso wie die gleichförmig wiederkehrenden stofflichen und inhaltlichen Motive erschweren eine feinere Unterscheidung und erst bei eingehender Betrachtung läßt sich eine verschiedene Haltung der Autoren erkennen. Diese Verschiedenartigkeit teilt die Verfasser mehreren Gruppen zu, unter denen sie im folgenden hier auftreten sollen. Die Hauptbetonung bei einer Darstellung über das Drama dieser Autorengruppe muß aber in der Herausstellung des geistig rückwärts gewandten Moments liegen, — des Anknüpfens an vergangene Formen und Stoffe, so daß eine gewisse Verschiedenartigkeit im Lebensgefühl sie nicht dazu hat führen können, eine dem gemäße individuelle Form zu finden. Darum soll nach kurz angegebener Gruppierung zuerst ausführlich auf die Gemeinsamkeiten eingegangen werden, woraus sich dann bereits das Wesen des Dramas dieser Generation ergeben wird. Die sich im Sinne der Gruppierung anschließenden Einzelcharakteristiken sollen das Bild dann noch genauer unterbauen.

Bei der Gruppierung ergibt sich eine Dreiteilung:

Gruppe I.	Gruppe II.
aktuelle Autoren:	Idealisten:
Wilbrandt	Lindner, Nissel, Heyse, Geibel,
Freytag	Saar, Widmann, Ebner-Eschenbach,
Greif	Gregorovius, Burckhardt, Hamerling.

Gruppe III.

Publikumsdiener.

Gottschall, Fitger, Kruse, Redwitz,
Brachvogel, Dahn, Kralik, Herrig.

Die Autoren der ersten Gruppe sind aktueller, sie stehen in gewisser realer Beziehung zum Leben, während der zweiten Gruppe die reinen Idealisten zuerteilt sind, die ganz und gar isoliert allen Lebensströmungen ihrer Zeit gegenüberstehen. Die Verfasser der dritten Gruppe sind in der

Haltung denen der ersten näher als denen der zweiten, da sie vom realen Bedürfnis des Publikums ausgehen. Sie unterscheiden sich von der ersten Gruppe vor allem durch die mindere Qualität; sie sind mehr oder weniger geschickte Literaten, die vollständig auf die Schwäche des Publikums eingehen.

Zur ersten Gruppe der Aktuellen gehören nur Wenige. Wilbrandt ist ihr typischer Vertreter und wird als solcher zuerst und genauer behandelt werden. Hierher zu zählen ist ferner Freytag mit seinem einzigen historischen Drama „Die Fabier". Er legt diesem Stück die überall bei ihm begegnende Idee des emporstrebenden Bürgertums zugrunde und gibt ihm damit eine aktuelle Färbung. Auch bei Martin Greif läßt sich zeigen, daß er in einigen Punkten in festem Zusammenhang mit Zeitströmungen stand. Gottschall und Fitger gehören nur sehr bedingt hierher, Gottschalls Lustspiel „Pitt und Fox" und Fitgers Drama „Adalbert von Bremen" sind aus realpolitischen Anschauungen entstanden. Ihre anderen Stücke, vor allem aber Fitgers Malerei, weisen sie ihres Niveaus wegen bereits der dritten Gruppe zu.

Der zweiten Gruppe der reinen Idealisten gehören die meisten Verfasser an, ein Beweis dafür, daß nur diese Autoren eine innerliche Beziehung zu ihrer Dramenform haben. An Lindner, Nissel und Heyse werden ihre besonderen Eigenarten gezeigt werden. Für die dritte Gruppe der Publikumsdiener wird Kruse als Beispiel dienen, da er von diesen Autoren die meisten historischen Dramen verfaßt hat.

Für ihr Epigonentum bezeichnend ist die anfangs erwähnte Gleichheit der Form. Alle diese Verfasser haben sich bis zu Kleinigkeiten genau mit dem Werk der großen Dichter vertraut gemacht, allerdings nur, soweit sich dieses mit Größe und Monumentalität verbunden hat. Das beste Zeugnis für die Anschauungsweise der damaligen Menschen bietet Freytags Buch „Technik des Dramas" [1]), das aus der systematischen Schulung und Auseinandersetzung mit dem überlieferten Dramengut entstanden ist. Die Erkenntnisse dieses Buchs, die für uns heute nur noch Zeugnis für die historischen Kenntnisse des Autors sind, galten den Zeitgenossen als unumstößlich, und die darin gegebene Einsicht in das Wesen des Dramas als unüberholbar.

Hiernach ist der Bau des Dramas für jeden einigermaßen Begabten nach strengen Regeln erlernbar. Diese Regeln lassen Freytags Ansatzpunkt erkennen: er analysiert ganz rationalistisch bestimmte Dramen und empfiehlt das Ergebnis, das dort unbewußt zum Erfolg geführt hat, ganz allgemein auch für jeden anderen Stoff und jeden anderen Dichter. Kurz seien die Hauptpunkte genannt. Das Drama soll aus 5 Teilen bestehen und nach Pyramidenform gebaut sein: a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall und Umkehr, e) Katastrophe. Zwischen diesen sind die drei Momente verteilt: zwischen a) und b) das erregende Moment, zwischen c) und d) das tragische Moment, zwischen d) und e) das Moment der letzten Spannung. Die 5 Teile sind auf 5 Akte verteilt, 1. Akt Expositionsakt usw. Jeder Akt und jede einzelne Szene hat in sich wieder Steigerung, Höhepunkt, wirksamen Abschluß usw. Die Führung der Handlung in den Szenen wird genau vor-

[1]) G. Freytag, „Technik des Dramas", 3. Auflage, Leipz. 1876

geschrieben; so sollen etwa nach besonders erregten Spannungen Monologe oder Botenberichte folgen, die spannungslösend wirken. Ensemble- oder Volksszenen sollen dem Stück Farbe und Glanz geben. Hier werden bestimmte Beispiele von Shakespeare und Schiller empfohlen: „Für Volksszenen ist die schöne Behandlung Shakespeares typisch geworden: kurze charakteristische Reden einzelner Volksfiguren, fast immer in Prosa, unterbrechende und belebende Rufe einer Menge, welche von einzelnen Führern ihre Impulse erhält." [1]) Am wichtigsten von allen Einzelvorschriften ist wohl jene, die Spannung der Handlung durch eine Liebeshandlung zu unterbrechen, um „zur höchsten Steigerung der tragischen Wirkung" das Holde und Liebliche mit dem Finsteren und Schrecklichen in Verbindung zu bringen. Als Vorbild dient die Max-Thekla-Handlung des „Wallenstein".[2])

Spiel und Gegenspiel werden gefordert, aus denen sich die Handlung entwickelt, aber das Drama soll nur einen Hauptthelden haben.

Der Vers wird zur Steigerung des hohen und edlen Charakters des Ganzen dringend empfohlen. „In jedem Augenblick wird in dem Hörer die Empfindung rege erhalten, daß er Kunstwirkungen gegenübersteht, welche ihn der Wirklichkeit entrücken." [3])

Dies sind die Hauptpunkte, in denen man Gustav Freytag unbedingt gefolgt ist. Alle diese pompösen Stücke handeln in 5 Akten und hochtrabendster Sprachführung das Schicksal ihrer Helden ab. Besonders merkbar ist der Zwang, den sich die Autoren auferlegt haben, im 1. Akt. Die Exposition eines Historienstücks muß notwendig länger sein als die eines anderen Dramas. Der Vorschrift nach wird sie aber in den 1. Akt gepreßt, während im 2. Akt bereits das erregende Moment erscheinen muß. Häufig aber wird damit verknüpft noch weitere Exposition gebracht, wobei meistens Berichte verwendet werden. In fast allen Fällen sind die beiden ersten Akte viel länger als die letzten, ja, es ist geradezu so, daß Akt I und II über die Hälfte des Stücks ausmachen. Schwerfällig und langwierig werden die Handlungen und dieser ganze ungeheure Apparat in Bewegung gesetzt, um sich über das eigentlich Wesentliche eines Dramas hinweg in fast übertriebener Eile dem Ende nähern zu können.

Freytag verlangt für das Drama weiterhin einige Punkte, die von seinen Zeitgenossen nicht beachtet worden sind, und auch im Vergleich mit seinem eigenen Drama „Die Fabier" erkennen lassen, wie sehr er selber dem wesentlichen Zug seiner Zeit: der rückwärts gewandten Betrachtung und Erkenntnis, verbunden gewesen ist. Hauptsächlich betrifft dies die Forderung nach einer Idee, die die Handlung in Bewegung setzt und ferner die nach Einheitlichkeit der Handlung. Gerade diese Punkte werden im Einzelnen noch oft berührt werden.

Ueber das Geschichtliche schreibt er: „daß der Dichter die Ueberlieferungen der Geschichte treu bewahren wird, wo sie ihm nützen und wo sie ihn nicht stören. Denn unsere Zeit, so fortgeschritten in historischer Bildung und in der Kenntnis früherer Kulturverhältnisse, kontrolliert auch die historische Bildung ihrer Dramatiker. Der Dichter soll sich hüten, zunächst, daß er seinen Helden nicht zu wenig von dem Inhalt ihrer Zeit gebe, und daß ein modernes Empfinden der Charaktere dem gebildeten

[1]) S. 208, [2]) S. 195, [3]) S. 275

Zuschauer nicht im Gegensatz erscheine zu den ihm wohlbekannten Befangenheiten und Eigentümlichkeiten des Seelenlebens der alten Zeit.“ [1]) Dieser letzte Punkt erscheint ihm bei historischen Stoffen besonders bedenklich. Einerseits soll sich der Dichter in die vergangene Epoche einleben, denn nur aus ihr kann der Charakter des Helden begriffen werden, andererseits aber sind die Gebräuche der Vergangenheit häufig so fremd, das wir kaum mitempfinden können. Noch schwieriger wird diese Frage, wenn man bedenkt, daß die Motive früherer Zeiten kaum einhellig aufzudecken sind durch die wenigen und sich widersprechenden Zeugnisse. Er gibt als Beispiel: „Was arbeitete in der Seele Heinrichs IV., als er im Büßerhemde an die Schloßmauer von Canossa trat? Zwingend“, sagt Freytag weiter, „ist seine (des Dichters) Verpflichtung, das wirkliche Wesen des Kaisers bis in die tiefsten Falten zu ergründen.“ [2]) Dieser Zwiespalt, den er hier für den historischen Dramatiker aufzeigt, wurde von den Autoren seiner Zeit dahin gelöst, daß sie wohl aufs genaueste die Quellen studierten, aus ihnen aber nur die Fakten entlehnten, im übrigen aber die Personen, die sie auf die Bühne stellten, mit Gefühlen und Gedanken des 19. Jahrhunderts versahen. Niemand vermochte aus dem Geist der Quelle zu schaffen.

In Freytags Buch ist die Form des großen fünfaktigen Jambendramas in seinem äußeren Verlauf festgelegt. Für eine solche Form konnten nur außerordentliche heroische Stoffe, eben historische, in Frage kommen. Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich dann der weitgespannte Rahmen dieser Stücke, ferner die Pathetik, die dadurch entsteht, daß niemand diesen Rahmen auch nur annähernd zu füllen vermag. Ausnahmen bilden Stücke wie Heyses „Colberg“ und Greifs „Prinz Eugen“, weil in ihnen ein warmes, echtes Gefühl zwischen Form und Inhalt vermittelte.

Wie sich diese Stücke auf der Bühne dem Publikum darboten, können wir uns durch einen Blick auf die zeitgenössischen Historienbilder verdeutlichen. Riesenhafte Menschenmengen werden von den Malern nach überliefertem Kompositionsschema in scheinbare Bewegung gesetzt, so daß der Anschein der Theaterkulisse lebhaft fühlbar wird. Ebenso wie die Historiendichter von den Klassikern ihren wesentlichen Auftrieb erhielten, so die Maler von der in den Museen aufbewahrten Kunst. Genaue Kostümstudien und Kenntnis der geschichtlichen Vorgänge waren notwendig, damit auch die kleinsten Details mit größter Sorgfalt gebracht werden konnten. Die Liebe zum Besitz, zum Reichtum, zeigte sich in kostbarster Ausstattung, in prunkvoller Wanddekoration. Die Idee, die diese bunte Festlichkeit, diese laute Rhetorik, entfesselte, war meistenteils unbedeutend und nur ein weithergeholter Anlaß, um der Prunksucht fröhnen zu können. Trotz des ungeheuren Fleißes und der genauesten Beachtung im kleinen haben diese Bilder etwas seltsam Totes, besonders durch ihre harten, kalten Farben. Auch hier vermochte keiner, die behandelte Historie zum wirklichen Leben zu erwecken.

Die ihnen zugehörige Theaterkunst schuf den Historiendramatikern schließlich der Herzog von Meiningen. Seine Inszenierungen brachten die von den Dichtern beabsichtigte Schauseite, den Ausstattungsprunk, die historische Genauigkeit im Aeußeren und die Vorliebe für bunte Massenszenen, zu voller Geltung. Wenn diese Aufführungen auch auf keinen der

[1]) S. 235 ff., [2]) S. 249 f.

hier behandelten Autoren (außer Wildenbruch) direkt gewirkt haben, — sie treten ja erst in den 70er Jahren in Erscheinung, — so ist die außerordentliche Beliebtheit, der sie sich sofort erfreuten, ein Zeichen dafür, daß das Wesen ihrer Erscheinungsform weithin lebendig war.

Auch in Einzelheiten der Form zeigen die Dramen Aehnlichkeiten. Häufig kehren typische Szenen wieder und verraten den deutlichen Niederschlag des Studiums von Schiller und Shakespeare, — von Goethe haben nur die Volksszenen des „Egmont" anregend gewirkt. Eine Szene, wie die Leichenrede des Marc Anton an Cäsars Sarg zählt ebenso zum beliebten dramatischen Gut wie die vorerwähnte Max-Thekla-Handlung oder die Marquis-Posa-Szene des „Don Carlos" und die Balkon-Szene aus „Romeo und Julia". In allen Volksszenen ist der Shakespeare-Einfluß zu erkennen, meistens nicht zu ihrem Schaden, wie etwa in Saars „Heinrich IV.", wo aus der Anlehnung an das große Vorbild eine wirklich gute Szene entstanden ist. (I. Teil, 3. Akt, Bürgerszene in Worms.) In echt dramatischem Geiste wird in ihr der Zuschauer mitten in den Ablauf der Handlung versetzt, während er in den übrigen ermüdenden epischen Verlauf des Stücks nicht einbezogen wird, sondern der Zu-Schauer bleibt. Aehnliche Volksszenen, die alle nach dem erwähnten Schema (S. 26) gebaut sind, wurden in fast allen Dramen verwendet.

Ebenso häufig finden sich Berichte, etwa von Schlachten, von inzwischen eingetretenen Ereignissen, oder aber Erzählungen, die expositionsartig über die Vergangenheit referieren. Am natürlichsten motiviert muten noch die Schlachtenberichte an oder Aufklärungen über Ereignisse, die hinter der Bühne stattgefunden haben. Meistens sind sie aber ebenso ungeschickt verwendet wie die Expositionsberichte. Da ist jemand nicht unterrichtet und muß belehrt werden, oder er weiß wohl darum, möchte es aber noch einmal hören, und es ergeben sich merkwürdige Unwahrscheinlichkeiten. So wird der zweite Teil von Saars „Heinrich IV." mit der Erzählung des päpstlichen Legaten an den Erzbischof von Mainz (!) exponiert, der von der vor einiger Zeit erfolgten Papstwahl nichts weiß. In der Exposition zu Dahns „Markgraf Rüdiger von Bechelaren" bittet die Markgräfin den Gatten, die Geschichte aller voraufgegangenen Ereignisse zu erzählen, weil sie so gern davon hört. Dabei kennt sie sie aber im Grunde besser und übernimmt schließlich die Führung des Gesprächs. Auf solche Weise wird der Zuschauer auf die langweiligste und unwahrscheinlichste Weise mit den Ereignissen des Nibelungenliedes bis zum Besuch der Nibelungen bei Etzel bekannt gemacht.

Die Berichte enthüllen das Wesen dieser Stücke: sie sind, mit wenigen Ausnahmen, undramatisch. Ausgehend vom epischen Geschichtsbericht bringen sie in sauberer Aneinanderreihung lediglich dialogisierte Bilder aus der Geschichte. Die Autoren haben wohl die Absicht, nur die Fakten zur Dramatisierung heranzuziehen, die sich um ein Ereignis oder eine Persönlichkeit gruppieren, aber am Beispiel von Lindners „Brutus und Collatinus" wird gezeigt werden, daß der Stoff nicht dem inneren Zusammenhang gemäß abgegrenzt wird. Die Verfasser haben nur den äußeren Verlauf eines Abschnitts der Geschichte im Auge, zuweilen auch die historische Idee, aber die Umwandlung dieser Idee in die dramatische, und die Durchformung des Stoffes nach einer solchen ist nur in wenigen Fällen gelungen.

Bezeichnenderweise haben die Stücke nur selten einen eindeutigen Helden. Als Beispiel dafür mögen die Hohenstaufendramen dienen, die durchweg den Streit zwischen „Stauf und Welf" (Lindners Titel) behandeln, woraus sich die Unmöglichkeit einer einheitlichen Handlung in dramatischem Sinne ergibt. Es ist unverarbeitetes Material, das auf die Bühne gebracht wird. Ein Stück Historie, das sich einigermaßen aus dem Zusammenhang lösen läßt, wird in Rede und Gegenrede gebracht und durch die Erfindung einer Liebesgeschichte theaterwirksam aufgeputzt. Auch für diese erweiterte Dramenform kennt man das Vorbild, nämlich Shakespeares Hisoriendramen. Dabei wurde jedoch übersehen, daß diese durch die Grundidee des Nationalen und außerdem durch die geniale Kraft der Personengestaltung wirksam geworden sind.

Pfordten hat in seinem Buch über historisches Drama[1]) einen weiteren Rahmen für das Geschichtsdrama gefordert. Es solle als ein Sonderfall des Dramas betrachtet werden, die drei Einheiten könnten nicht gewahrt werden. Die einzige Einheit, die es haben soll, ist die leitende Grundidee. Ein so weitherziger Standpunkt dürfte gefährlich sein. Sicherlich muß das Historienstück als Sonderfall angesehen werden; gewisse dramatische Grundregeln müssen aber doch beachtet werden. Hier ist allerdings die Qualität des Dichters entscheidend. Pfordten nennt als Beispiel für seine Feststellung „Wilhelm Tell", das kein persönliches Drama um Tell ist, sondern in dem die Handlung um die Grundidee der Befreiung der Schweizer gruppiert ist. Das, was dies Stück aber wirksam macht, ist die Konzentrierung um einen Mittelpunkt. Wie die Behauptung des Schweizer Volks gegen Tyrannei und Unterdrückung ohne dieses Zentrum aussieht, wird bei Wilbrandts „Eidgenossen" zu sehen sein. Ein wirkliches Drama wird ganz notwendig eine einheitliche Handlung haben müssen. Einheit von Zeit und Ort zu fordern, ist natürlich unsinnig. Es wäre aber doch um der notwendigen Illusion willen angemessener gewesen, auch in diesem Punkt vorsichtiger zu sein. Shakespeare diente auch hier zur Entschuldigung, und man legte ihn, wie die Meininger mit ihren historisch genauen Aufführungen es taten, im Geiste des 19. Jahrhunderts fest. Shakespeare konnte seine Historie noch wie eine ferne Sage behandeln, Ort und ganz besonders Zeit treten kaum in Erscheinung. Diese Autoren aber stehen mitten in der Hochblüte der Geschichtswissenschaft, sie sind von zu großer Hochachtung für deren Ergebnisse erfüllt, als daß sie nicht auch ihrerseits der genauen Zeitrechnung nachgekommen wären. Besonders tritt dies bei den Hohenstaufendramen in Erscheinung, wo Jahre zwischen den einzelnen Akten vergehen, was genau vorgerechnet wird, und man im selben Akt von Mailand nach Braunschweig versetzt wird. Otto Ludwigs Forderung nach i d e a l e r Behandlung von Ort und Zeit sei hier mit Bewunderung genannt, und hierin trifft er sich mit dem ihm sonst so entgegengesetzten Schiller, der in der Vorrede zur „Braut von Messina" geradezu fordert, daß Raum und Zeit, wie überhaupt alles Gegenständliche, ideal zu behandeln sind, um die Illusion nicht zu stören und das Ganze im letzten Grunde real erscheinen zu lassen. Allerdings ist auch in diesen Dramen häufig versucht worden, den Ort nicht zu oft wechseln zu lassen. Wichtige diplomatische Verhandlungen finden auf der Straße statt, und für die Römerstücke ist das Forum Romanum obligatorisch. Dadurch wird erreicht, daß

[1]) O. v. d. Pfordten, „Werden und Wesen des historischen Dramas", Heidelberg 1901

man einen Schauplatz länger benutzen kann, aber es zeigt sich, daß eine vollkommen ausgestattete Bühne, die so in ihren Einzelheiten festgelegt ist, derlei Unwahrscheinlichkeiten unerbittlich aufdeckt.

Auf die Gemeinsamkeit der Stoffwahl war bereits hingewiesen worden. Es wurde alles behandelt, was einigermaßen zu dramatisieren ging. Es finden sich Stoffe aus allen Ländern und Gebieten, und die großen Staatsaktionen der Hohenstaufendramen etwa sind ebenso beliebt wie Stoffe von so geringer historischer Bedeutsamkeit wie die Geschichte der Francesca da Rimini oder Marino Falieris. Bei derartiger Bevorzugung des historischen Dramas war es fast notwendig, daß sich nach kurzer Zeit die Stoffe immer wiederholten, zumal solche, deren Beliebtheit (mehr als dramatische Verwendbarkeit) einmal erkannt worden war. Wie sehr diese Menschen noch vom klassischen Gedankengut zehrten, zeigt das häufige Auftauchen von Stoffen, die bereits Schiller zu dramatisieren beabsichtigte. Sie seien genannt: Konradin, Heinrich der Löwe, Friedrich der Schöne, (ein Stoff, der Schiller auch zu dem Gedicht „Deutsche Treue" anregte), Graf Königsmark, Warbeck, Demetrius, Rosamunde, Elfriede. — Ein besonderes System der Wahl ist nur bei Greif erkennbar, der zwar auch mit den herkömmlichen Stoffen beginnt (Nero, Marino Falieri, Francesca da Rimini), dann aber nur noch national-volkstümliche Stoffe dramatisiert. Im allgemeinen ist der Bildungseifer bei der Stoffwahl leitend, und er führt die Autoren zu den verschiedenartigsten Stoffen. Das einzige Interesse, das sie durchgehend leitet, ist das für die Einzelpersönlichkeit, und alle in dieser Zeit behandelten Stoffe sind an sich für psychologisch vertiefte Charakterdramen besser geeignet als für die hier entstandenen Handlungsdramen, in denen die Handlung aus der nur gering verfälschten, aber jedenfalls verwässerten Historie gebildet ist und wo außerdem eine uncharakteristische, phrasenreiche Rhetorik die dramatische Tatenlosigkeit jener Helden verdeckt, die in der Geschichte durch ihre Taten berühmt geworden sind.

Von Stoffen mit wirklicher historisch-politischer Bedeutsamkeit sind lediglich die Hohenstaufendramen dramatisiert worden. Diese ihnen an sich zukommende Bedeutung ist aber nur in Nissels „Heinrich der Löwe" tiefer gefaßt. In allen anderen ist nur das Interesse an der privaten, von der historischen Sphäre abgelösten Persönlichkeit bei der Gestaltung tätig.

Ein eigentlich nationales Gefühl, wie es bei Wildenbruchs Stoffwahl vorherrscht, ist selten zu erkennen. Nationale Stoffe finden sich bei Ritterschauspielen wie Wilbrandts „Der Graf von Hammerstein" oder aber bei den Hohenstaufendramen, in denen man sich an der Größe der auftretenden Menschen berauscht und in allerlei patriotischen Einschiebseln entweder den Stolz auf die Vergangenheit zeigt oder mit Hinweisen auf Wittelsbach und Hohenzollern deren künftige Bedeutung voraussagt. (Lindner, Greif.) Tiefere Beziehungen vom vergangenen zum lebendigen Menschen aufzuzeigen, liegt ihnen fern. — Tauchen zuweilen neue Stoffe auf, so ist dies ein Anzeichen für den besonderen Fleiß des Autors, mit dem er die Quellen selbst durchsucht. Als Beispiel sei Wilbrandts „Hammerstein" genannt. Wilbrandt hatte diese Geschichte bei seinen Studien im historischen Seminar in einer Chronik gefunden. Dies konnten aber immer nur Stoffe sein, die fernab vom großen historischen Geschehen lagen. Von der Jahr-

hundertmitte an zeigt sich eine stärker werdende Beliebtheit der römischen Stoffe. Nerodramen hatte es immer schon gegeben. Jetzt aber erscheinen auch hier die verschiedensten Teilgebiete. Mommsens „Römische Geschichte" hatte ihre Wirkung getan. Freytags „Fabier" ist ein solches Stück. Aus einer kurzen Bemerkung bei Mommsen entwickelt, ist das Thema nicht gewählt, um einen historisch bedeutsamen Moment, sondern um römischen Geist, römische Tapferkeit und Atmosphäre in der Zeit der beginnenden Weltmacht darzustellen. Die aktuelle Idee des nachdrängenden Bürgertums hätte sich jederzeit, und besser wohl, an einem historisch wirklich fruchtbaren Moment darstellen lassen. Die Bildungssphäre, der diese Stoffwahl entstammt, wird besonders dadurch gekennzeichnet, daß auch Geschichtsforscher wie Gregorovius, Burckhardt und Dahn Stoffe aus ihren Studiengebieten dramatisierten, ohne die mindeste dramatische Begabung zu haben. Das Theater besaß eben eine verhängnisvolle Anziehungskraft für alle Gebildeten. Es sei hier noch an Schönthans Schwank „Der Raub der Sabinerinnen" erinnert, in dem das Stück des Gymnasialprofessors verlacht wird, und man in aller Eile einen Schwank spielen muß, um das Publikum zu befriedigen. Dieses Schicksal haben alle diese Dramen gehabt, wenn sie nicht, wie etwa die Wilbrandtschen, mit anderen Mitteln als denen des akademischen Lesedramas Fühlung mit dem Publikum suchten, oder falls nicht, wie die Verfasser der dritten Gruppe taten, überhaupt nur mit rührenden und herzergreifenden Stoffen gearbeitet wurde, die dem Verlangen des Publikums entsprachen.

Diese ungeheure Schar der historischen Dramen und besonders die der reinen Idealisten ist darum in der Stoffwahl so bedenklich, weil die Verfasser damit im Leeren standen. Daß die Dichter keine Beziehungen zum Publikum hatten, wird man ihnen noch nicht einmal so zum Vorwurf machen können, als daß sie keine zum Leben besaßen. Sie gehörten zu einer verschwindend dünnen Bildungsschicht und lebten abgeschlossen in ihrer Welt und in ihren Idealen, die ihnen von Kind an als Bildungserlebnisse anerzogen worden waren. Es ist erstaunlich, wie vollständig diese Menschen neben dem Leben standen, wie sie nicht die geringsten Beziehungen zur Natur, zum Volksleben, zu Einfachem, Elementarstem hatten. Bei niemand spürt man ein ursprüngliches Erlebnis, fühlt man, daß hier ein Mensch in innerer Erschütterung aus einem solchen Erlebnis heraus einen historischen Stoff in gleichnishafter Weise gestaltet. Ihr Gehalt ist bloße Bildung, ihr Lebensgefühl ist davon erfüllt, und es schwebt im Wesenlosen, da ihre Ideale nicht selbst gebildet, nicht durch das Leben geformt sind, sondern äußerlich herangetragen und angelesen sind. Ihre Sehnsucht nach Größe, ihr Streben nach Erhebung über das gewöhnliche Leben wäre positiv zu werten, wenn sich zugleich ergäbe, daß sie sich mit dem praktischen Leben auseinandergesetzt haben. Sie aber erheben sich darüber, weil sie noch nicht reif sind, die Konsequenzen daraus zu ziehen und lieber in ihrer Traumwelt leben.

Heyse beklagt sich sowohl in seinen Jugenderinnerungen als auch in seinem Roman „Merlin" bitter, daß niemand mehr für das große Trauerspiel Interesse habe. Aber es ist leicht, die Schuld bei anderen zu suchen. Daß sie selber die Beziehungen zu diesen Anderen verloren hatten, hätte er selbst am besten daran sehen können, daß sein Schauspiel „Colberg" als einziges von seinen historischen Stücken dankbare Aufnahme gefunden hat,

weil es sich mit einfachem, herzlichem Gefühl an alle wandte, die deutsch empfanden. Ebenso steht es mit Greif, der mit seinem „Prinz Eugen" den Bann durchbrach, einem Stücke, dessen einfacherer und anspruchsloserer Rahmen aufs beste den nationalen Gehalt umspannte. Aber auch bei ihm stehen daneben die hochtrabendsten Stücke, auch er erkannte seine Grenzen nicht.

Das hier und da auftauchende nationale Gefühl hätte sie weiterweisen müssen, hätte sie nach den Wurzeln dieses Gefühls graben lassen sollen; aber es war nicht elementar genug und reichte darum nicht aus zum großen historischen Drama. Für Stücke mehr festspielartigen Charakters aber, wie die eben angeführten, war man zu überheblich.

Ihr Verhältnis zur Geschichte ergibt sich aus dem Gesagten. Vor den geschichtlichen Fakten hatten sie meistens große Achtung, die Herrschaft der Geschichtswissenschaft war zu absolut, als daß man sie hätte außer acht lassen können. Die wenigen guten Szenen, die sich finden, sind allerdings nicht historisch bezeugt, sondern sind eine persönliche Deutung des Dichters, gebildet aus dem Gesamtzusammenhang der historischen Fakten. Als Beispiel kommen etwa der 3. Akt von Wilbrandts „Grachus der Volkstribun" und die leitende Idee von Greifs „Prinz Eugen" in Frage. Obgleich im allgemeinen die Fakten bis zu geringen Kleinigkeiten genau benutzt worden sind, ist nur in Ausnahmefällen ein Drama in echt historischem Geist entstanden, da niemand Charaktere und Handlung aus den Fakten heraus erfinden kann. Dieser Mangel an Nachempfindung wird mit moderner Sentimentalität zugedeckt. Abgesehen von dem besonderen Fall, den Lindner bietet, der sich absolut über die Tatsachen hinwegsetzt, geraten sie alle im Verlauf ihrer dramatischen Erfindung völlig ins Romanhafte: kaum einer, der die dramatische Verwicklung in die Charaktere oder in die Verknüpfung der Fakten selbst legt, der nicht eine Liebesgeschichte frei erfindet, die neben der politischen Staatsaktion steht! Fast stets wird dadurch das Gewicht aus der heroischen Sphäre in die belanglos-liebenswürdige, unpolitisch-private und bürgerliche verlagert. Ein Beispiel dafür ist etwa Saars „Heinrich IV.", wo die Feindschaft Gregors und Heinrichs mit Eifersucht motiviert wird; Gregor liebt Mathilde von Tuscien und diese wieder Heinrich. Ins Extrem werden diese Erfindungen dann in den unzähligen historischen Genrestücken getrieben, in denen gutbürgerliche Konflikte mit fürstlichem Gepränge und Titeln ummantelt wurden. Als Musterbeispiel sei hier Redwitz' „Philippine Welser" genannt, in dem sich eine Augsburger Welser-Tochter mit einem Habsburger gegen das Verbot sämtlicher Eltern verheiratet. Hieraus entstehen die rührendsten Situationen, die einmal in dem Ausspruch der Philippine gipfeln: „An meinem armen aber treuen Herzen wein dich aus", zum anderen in der Versöhnungsszene, in der die treue Liebe belohnt wird. Hier hat der Zuschauer wohl ständig das Taschentuch in Bereitschaft gehalten.

Bezeichnend für diese ganze Dramenform ist die gänzlich untragische Haltung ihrer Helden. Nur in wenigen Ausnahmefällen, die in den Charakteristiken besonders aufgeführt werden, hat der betreffende Autor versucht, der allgemein gebräuchlichen Bezeichnung „Trauerspiel" eine innere Berechtigung zu geben. Aber auch dies ist nur bildungsmäßige Erkenntnis. Keiner der Verfasser war groß genug, um eine wirklich innere Erschütte-

rung glaubhaft zu machen. Die allgemeine Verflachung, die fehlende Verinnerlichung zeichnete die Dichter ebenso wie das Publikum aus und keiner dieser Dramatiker war ein Auserwählter, wie es der Dichter sein soll.

Ein Wort sei noch zur Sprache hinzugefügt. Ueber die Pathetik und Unnatürlichkeit der Jambentönerei ist genug geschrieben worden, hier soll nur auf das gewaltsam hochgestelzte Gehen hingewiesen werden. Ein besonders gutes Beispiel dafür bietet Martin Greif, der durch seine volksliedartige Lyrik bekannt geworden ist. In seinen Dramen aber hat er nur den Blankvers verwendet, und man erkennt an den Gewaltsamkeiten seiner Sprache, wozu ihn die allgemeine Mode getrieben hat. Es finden sich unerträgliche Umstellungen, um den Rhythmus zu behalten. Der Anfang von „Konradin" heißt:

„Wie soll ich, Friedrich, alles danken dir",

oder in „Ludwig der Bayer", V, 2:

„Wie rührt mich, Friedrich, doch dein Edelsinn".

Schwerfällig, ungeschickt und gewaltsam ins Heroische gesteigert klingen seine Verse und sind mit den üblichen Flickworten und Abkürzungen wie etwa „Marin' Falieri" mühsam in den erforderlichen Rhythmus zwängt. Besonders bombastisch ist die Rede, mit der Kaiser Heinrich VI. die Fürstenzusammenkunft in Worms einleitet: („Pfalz im Rhein" I,1)

„Wär Unsre Ruhe nicht erschüttert worden
Durch falsche Rechnung und verwegnen Schluß
Auf Unsrer Jahre Unerfahrenheit,
Als nicht gewachsen noch der Last der Krone . . . ."

und weiter unten, Heinrich den Löwen betreffend:

„Sein Stolz gebiert, bis daß er fest geschmiedet,
Wie der Titanen Trotz, im Abgrund liegt,
Empörung immer."

Schmerzlich wirkt eine Stelle in „Konradin", 1. Akt, wo neben Konradins hochtrabenden Worten:

„Zur Umkehr ließ ich nie mich überreden,
Hier bliebe machtlos selbst der Mutter Wort!"

so leicht hinschwingende Verse wie dieser Schiffergesang stehen:

Was ists, wer kann mirs sagen,
Mit König Konradin?
Man sieht ihn Waffen tragen,
Doch liebt er mehr zu jagen,
Als in den Streit zu ziehn."

Hier wird in hartem Nebeneinander gezeigt, wie unglücklich es ist, sich in einer innerlich fremden Form ausdrücken zu wollen.

Es folgen nun die Einzelcharakteristiken, die im Sinne der vorangedeuteten Gruppierung angeordnet sind.

III. 2

a) Adolf Wilbrandt

Wilbrandt ist das repräsentativste Beispiel für das Bildungsmenschentum dieser Jahrzehnte. Sein leicht beweglicher Geist verarbeitete immer wieder mit neuem Geschick Anregungen von außen her, so daß die verschiedensten Strömungen in seinem Werk zusammengeflossen sind. Diese Ideen in kostümlicher Einkleidung zu geben, war für einen Menschen seiner Zeit selbstverständlich, und so hat auch Wilbrandt außer einigen Lustspielen keine zeitgenössischen Stoffe dramatisiert. Seine Dramen sind in mehrere Phasen einzuteilen, deren wichtigste Beispiele hier aufgeführt werden sollen.

1. Phase: „Grachus der Volkstribun".
2. Phase: „Arria und Messalina", „Nero".
3. Phase: „Der Meister von Palmyra", „Timandra", „Hairan".
4. Phase: „Die Eidgenossen, „König Teja" und „Siegfried der Cherusker".

Noch mehr als die anderen hier genannten Autoren ist Wilbrandt im Anfang seiner dramatischen Laufbahn von Shakespeare abhängig, da er in dieser Zeit eine Shakespeare-Bearbeitung vollendet hat. In seinem Grachus versucht er, wie dieser aus dem Geist der antiken Quellen heraus zu schaffen. Auch er benutzt vor allem Plutarch. Cajus Grachus kehrt nach Hause zurück, einzig von dem Gedanken beseelt, seinen Bruder zu rächen. Er gewinnt das Volk für sich und macht sich die Senatspartei zum erbittertsten Feinde. Den Höhepunkt des Dramas bildet die geschichtlich nicht bezeugte Gegenüberstellung des Grachus mit seinem Schwager, dem jüngeren Scipio, der das alte Rom in seiner ehernen Strenge dem jungen Reformator gegenüber darstellen soll. 1. und 3. Akt sind meisterhaftes historisches Drama. Der 1. Akt bringt den Umschwung in der Volksstimmung, der der Marc-Anton-Szene nachgebildet ist. Der 3. Akt, eben jene Gegenüberstellung vor dem römischem Senat ist Wilbrandt durchaus eigen und ist eine der besten Szenen, die in dieser Zeit geschaffen worden ist, da sie eine Deutung des historischen Geschehens versucht, die doch im realistischen Sinne im Bereich der gegebenen Fakten bleibt. Die letzten Akte sind mit romanhafter Erfindung gefüllt. Das Ende des Grachus ist der anfänglichen Anlage des Stückes nicht würdig,

Dies Drama ist das einzige wirklich historische Wilbrandts. Hier ist mit den historischen Fakten gearbeitet, und nicht nur eigener, sondern römischer Geist gegeben worden. Daneben zeigt sich schon deutlich die Wilbrandt eigene Art der Stoffbehandlung. Er hat, wie gesagt, die Quellen

aufs genaueste studiert, was aber macht er daraus? Ein Drama um einen Menschen, der den Mord an seinem Bruder rächen will. Vom Volkstribunen, von dem im Titel gesprochen wird oder von den Reformplänen hören wir nicht das Geringste. Wir sehen einen glänzenden Redner, der das Volk mit der Erinnerung an seinen Bruder für sich gewinnt und ihm Rache für dessen Mord verspricht. Zugegeben sei, daß dies um der dramatischen Konzentrierung willen das Beste war, zumal auch Mommsen auf den Rachedurst des Grachus als dessen Hauptantrieb hinweist; sicher ist aber auch, daß es ein Kennzeichen Wilbrandts ist, die Geschehnisse aus der bedeutenden Umgebung zu lösen, und sie auf das privat-bürgerliche und unheldische Geleise zu bringen.

Die anderen Römerdramen — „Nero" und „Arria und Messalina" sind zusammen zu nennen, da sie aus einem Geiste geboren sind — zeigen nicht mehr den Einfluß Shakespeares. Sie sind im Wien der Makartzeit entstanden, es herrscht hier überall die schwüle, dumpfe und prachtgesättigte Atmosphäre, die dort begegnet, und die den heutigen Betrachter sonderbar vermodert dünkt. Im Vordergrund steht das Bestreben, die dekadenten Charaktere mit psychologischer Folgerichtigkeit zu entwickeln, jede Phase von Neros langsam wachsendem Wahnsinn zu geben oder Messalinas Lasterhaftigkeit auszumalen. Denn wenn Wilbrandt auch in der Arria die Tugend den moralischen Sieg über das Laster davontragen läßt, so verliert man doch nie das Gefühl, daß das Stück nur um der Darstellung des letzteren willen geschrieben worden ist. Aus einem Gespräche „Wie ‚Arria und Messalina' entstand"[1]) ist zu ersehen, wie Wilbrandt mit den historischen Gestalten verfährt. Nach der Tacitus-Lektüre haben sich einzelne Gestalten losgelöst, die der edlen Arria und die ihres absoluten Widerspiels, der Messalina. Allmählich entstand die dramatische Verbindung durch den Sohn der Arria, der Messalina liebt, und darum eine tragische Schuld auf sich lädt. Bis auf die Frauengestalten, den Mann der Arria, Pätus, und die bei Tacitus berichtete Geschichte von beider Ende (Pätus war als Verschwörer verurteilt, sich zu töten, Arria ging ihm voran, indem sie sich erst tötete, und ihm den Dolch reichte: „Es schmerzt nicht, Pätus!") ist das ganze Drama als solches eine phantasievolle Erfindung, und, wie bereits gesagt, liegt das Schwergewicht auf der schwelgerischen Ausmalung der hemmungslosen Genußsucht Messalinas. Klemperer[2]) bezeichnet diese Messalina als „potenzierte Kameliendame" und weist damit auch auf die literarischen Vorbilder Wilbrandts hin. Die Anlage des Dramas zeigt den ursprünglichen Plan, ein echt historisches Drama zu schaffen, die alte römische Tapferkeit in Person der Arria der Verworfenheit der Messalina und ihrer Höflinge gegenüberzustellen, und in diesen Typen die ganze Atmosphäre des damaligen Roms zu erwecken. In der Ausführung aber ist die Arria kalt und tugendstolz geworden und der Hof nur mit einigen typisierten Gestalten summarisch behandelt, während Messalina allein lebt und das Ganze mit ihrer strahlenden Glut erwärmt. Dieses Stück ist nicht erst durch die Darstellung der Charlotte Wolter zum „schiefen Turm von Pisa" geworden, wie Wilbrandt es in dem vorerwähnten Gespräch über das Drama ausdrückt, sondern Wilbrandts ganze Aufmerksamkeit konzentrierte sich von vornherein auf diese

[1]) Adolf Wilbrandt, „Gespräche und Monologe"
[2]) Viktor Klemperer, „Adolf Wilbrandt" S. 171

Gestalt, in der er ein Abbild der modernen dekadenten Salondame schuf, allerdings mit einer — für die Kreise, für die es geschaffen worden war — prickelnden Beimischung von Lasterhaftigkeit. Dadurch war die Wirkung dieses Stücks völlig zeitgebunden.

Im „Nero" liegen die Verhältnisse ähnlich. Wir bewundern die psychologische Konsequenz, mit der dieser Charakter entwickelt wird, aber es ist ein rein pathologisches Interesse. Dies Stück ist das beste der damals erscheinenden Nerodramen, aber das Interesse, das es erregte, liegt weit entfernt vom historischen Gebiet. Es ist die Dramatisierung einer Krankheitsgeschichte, sogar mit Berücksichtigung der Vererbung, und reiht sich damit in die allgemeine literarische Entwicklung ein. Dieser Stoff war der Dekadenzstimmung der ästhetischen Salons noch angemessener; zudem bot der Fall Königs Ludwigs von Bayern eine Analogie in jüngster Vergangenheit. Wichtiger als dieser Punkt war aber wohl bei der Stoffwahl die unerhörte Prunksucht der Neronischen Zeit, so daß der äußerst dekorative Hintergrund und die auf dem modernen Psychologismus aufgebaute Handlung eine wahrhaft zeitgemäße Mischung ergab. Sicherlich hat auch bei der Stoffwahl Wilbrandts Theaterinstinkt mitgesprochen, da diese Messalina und Nero sogenannte Bombenrollen waren. Aus einem solchen theaterpraktischen Grunde schreibt er auch eine dreiaktige Zusammendrängung des Nibelungenstoffes: „Kriemhilde", die aber nur um der einen glücklichen Idee willen, bei einer so großen Zusammendrängung den Stoff ganz auf Kriemhild zu konzentrieren, erwähnenswert ist.

In Wilbrandts nächster Phase sind die historischen Probleme ganz hinter den philosophischen zurückgetreten. „Der Meister von Palmyra" hat zwar einen geschichtlichen Hintergrund, seine Gestalt liegt aber auf anderer Ebene. „Timandra" ist eine Dramatisierung des Verhältnisses zwischen Sokrates und Plato, und auf ähnlich historischer Basis ist „Giordano Bruno" gegründet. Bei beiden verwischt eine Handlung, die reich an äußeren Theatereffekten ist, das Wenige, was an historischem darin enthalten ist.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat Wilbrandt nur nationale Stoffe dramatisiert, deren Handlung stark tendenzhaft ist. Die Ueberleitung zu diesen Stücken bilden die „Eidgenossen", ein Drama, das die unglücklichen Kämpfe Karls des Kühnen gegen die Schweizer zum Gegenstand hat. Hier haben sich die Fäden der Handlung so weit verzweigt, daß diese im Rahmen dieser Studie nicht wiederzugeben ist. Sein Hauptgedanke war wohl gewesen, die freien Schweizer nach dem Muster des „Tell" zum Helden zu machen. Aber es fehlt vollständig die Konzentration um eine Hauptperson wie dort. Als Gegenspieler sollte Karl der Kühne fungieren; dies Motiv tritt aber nur anfangs in Erscheinung und die Erfindungen überwuchern den ursprünglichen Kern. Da zieht einmal ein junger Ritter wie eine Art Parzival durch die Lande und die verschiedensten Liebesgeschichten und wird zum Schluß als Schweizer Bürger mit dem treuen Mädchen belohnt; zum anderen spielt der Herzog von Lothringen eine große Rolle, zu dem wohl Egmont als Vorbild gedient hat, der aus Leichtsinn sein Land verliert. Die Gestalt des treuen Mädchens im Gegensatz zu der leichtsinnigen Straßburgerin soll das Verhältnis von deutsch zu französisch repräsentieren. Alle diese Dinge machen die Handlung sinnverwirrend, die

Personen selbst sind ganz typisch gehalten, und der historische Kern ist durch die Liebesgeschichten bis zur Sentimentalität aufgeweicht. Dies ist eins der üblichen Historiendramen der 70er und 80er Jahre, denen Wilbrandt hiermit seinen Tribut gezollt hat. Dies zeigt besonders der 5. Akt, der als eine Art Moral ohne inneren Zusammenhang mit der Handlung als Zeugnis für Wilbrandts nationalen Standpunkt angehängt ist. Hier sind die Schweizer untereinander uneins um die Beute der gewonnenen Schlachten. Ein Eremit tritt auf und versöhnt sie wieder, indem er auf die Folgen der Uneinigkeit aufmerksam macht, die den Deutschen schon so oft geschadet hat.

„König Teja" liegt ungefähr dieselbe Idee zu Grunde, nämlich daß Uneinigkeit untereinander und zu großes Vertrauen zu allem Fremden viel Unglück über die Deutschen gebracht hat. Der letzte Kampf der Goten unter Totila und Teja wird vorgeführt. Totila ist der Sonnige, der allen traut und daher von dem Verräter unter den Goten ständig hintergangen wird. Teja soll der Kluge und Mißtrauische sein, er fällt aber doch in die Netze einer griechischen Spionin, die ihn für Byzanz gewinnen soll. Aber noch rechtzeitig kehrt er zu Totilas Schwester zurück, die die Personifikation der hohen, hehren Fürstin ist. Nach Totilas Tode wird er König, ihm bleibt nur übrig, sein Volk zum Tode zu führen. Hier ist der Stoff wirklich zu einer Handlung voll gröbster Theatereffekte mißbraucht worden. Auf die bekannten Germanenfehler wird beständig mit erhobenem Zeigefinger gewiesen, um das schlechte Beispiel eindringlich zu machen. Die Menschen sind alltägliche Spießbürger im Gotengewand, die modernes Zeitungsdeutsch sprechen und die Anmerkung: „Schlagen mit den Schildern und den Schwertern" kann diesen Einfühlungsmangel kaum verdecken.

Aus der Behandlung der hier angeführten Stoffe ist sein Verhältnis zur Geschichte zu entnehmen. Geschichtliche Wendepunkte darzustellen oder das Wirken geschichtlicher Mächte aufzuzeigen, liegt ihm fern. Er hat ein rein privates Interesse am Menschen, den er als Wesen für sich zu begreifen sucht. In seinem späten Drama versucht er allerdings, das Aktuelle in der Geschichte zu fassen, und aus seiner nationalen Einstellung heraus Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schaffen, oder wie in den „Eidgenossen" die Geschehnisse in einen größeren geschichtlichen Zusammenhang zu bringen. Aber sein Versagen auf diesem Gebiet ist ganz bezeichnend. Die Erkenntnis der Zeitgemäßheit nationaler Stoffe war ihm ebenso äußerlich zugekommen wie andere Anregungen auch. Die Stoffwahl seiner letzten Lebensjahre weist große Aehnlichkeit mit der Wildenbruchs auf, und es ist sicher, daß Wilbrandts ausgezeichneter Instinkt für die aktuellen Probleme die zukunftweisende Bedeutung der Wildenbruchschen Ideen geahnt hat. Bei der Ausführung war dann sein Sinn für handfestes Theater wirksamer als der für die Größe der Vergangenheit.

Vor den Quellen hat er die größte Achtung. Er benutzt oft die kleinsten Details. Trotzdem aber kann er, ausgenommen im „Grachus", wo er das Shakespeare-Vorbild hat, den modernen Menschen nie verleugnen. Hinzu kommt, daß er als Theaterpraktiker zu Erfindungen hingerissen wurde, die im Niveau weit unter der Bedeutsamkeit der geschichtlichen Vorgänge liegen. (Dies findet sich analog im zeitgenössischen „Professorenroman", wie etwa ganz besonders in Dahns „Kampf um Rom"). Der Charakter, die

Einzelpersönlichkeit steht stets im Vordergrund. Er wird, allerdings nur in seinen besseren Dramen, mit all seinen Anlagen hingestellt, in „Nero“ und „Arria“ auch noch durch die Umgebung erklärt, und diese Anlagen führen auch zu seinem Ende. Im „Nero“ ist es z. B. das Tier, das neben dem anfänglich guten Nero schlummert, im „Grachus“ der ungezügelt leidenschaftliche Mensch. In diesem Punkt berührt sich Wilbrandt mit Otto Ludwig. In den Römerdramen wird der Mensch und sein Schicksal nur aus charakterlichen Anlagen heraus entwickelt, dies ist der reine Psychologismus. In den philosophischen Dramen kommt darüber hinaus noch Wilbrandts Erziehertum zum Ausdruck. Hier wird den Menschen die Möglichkeit gezeigt, sich über die gegebenen Anlagen hinaus höher zu entwickeln. In dieser Möglichkeit, die er ganz besonders im „Meister von Palmyra“ und in „Timandra“ aufzeigt, liegt sein wesentlicher Gehalt beschlossen. Es findet sich ein solcher nur im „Meister von Palmyra“. Hier allein ist es ihm gelungen, jene einheitliche Stimmung zu schaffen, die das Stück zu einem Ganzen macht. Die Idee der sich äußerlich wandelnden Gestalt, deren stets gleiche Seele den Helden des Stückes auf seiner Aufwärtsentwicklung begleitet, und die Gestalt des Helden selbst ist zwar aus den verschiedensten Einflüssen zusammengewachsen, wie wir aus dem gleichzeitigen Roman „Adams Söhne“ wissen, in dem vor allem Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts“ und der Buddhismus genannt werden[1]). Daneben zeigen sich deutliche Spuren von Wilbrandts Faust-Bearbeitung und seine schon bei „Giordano Bruno“ zum Ausdruck gekommene Neigung zum Pantheismus. Dies ist hier aber nicht so oberflächlich verwendet wie in seinen anderen Dramen, sondern es ist von innen heraus verschmolzen und zur Einheit geworden. Allerdings ist dieses Stück kaum vom dramengesetzlichen Standpunkt aus zu betrachten, da es innerlich in vier verschiedene, nur durch den Grundgedanken zusammengehaltene Stücke zerfällt. In allen anderen Dramen Wilbrandts sind die bildungsmäßigen Elemente zahlreich zu fassen, zuweilen als eine Art Idee der Handlung untergeschoben, wie etwa in „Timandra“, meistens aber nur lose darauf geheftet. Hierfür soll als Beispiel genannt werden, daß er der Frauenbewegung mehrfach zum Wort verholfen hat. Timandra hält im 1. Akt förmliche Agitationsreden:

„Wenn ich mich glühend, wütend nach Befreiung
Aus unserer Knechtschaft sehne — denn der Mann
Hat jedes Recht, wir keins, wir bleiben Kinder —
Dann denk ich: Platon! Platon! der Geliebte
Soll uns befreien!“

Die Verquickung von äußerlicher Genialität und innerer Plattheit ist hier besonders latent. Dies Motiv wird aber keineswegs verfolgt, sondern erschöpft sich in einigen Reden in der Exposition. Wichtiger ist es in „Gräfin Mathilde“, in der Mathilde von Tuscien ganz aus diesem heraus gefaßt ist. Allerdings gewinnt auch hier im Verlauf der Handlung das ebenfalls zeitgemäße Motiv der alternden unbefriedigten Frau die Ueberhand.

Diese ihm von überall zukommenden Anregungen macht er nicht zur dramatischen Antriebskraft für Handlung oder Charaktere, sondern überall guckt der Autor Wilbrandt durch und legt in gütiger, freundlicher, aber

[1]) Klemperer, a. a. O., S. 189 f.

stets etwas lehrhafter Weise den Leuten seine Anschauung in den Mund. Bestes Beispiel dafür ist sein Sokrates in „Timandra". Die Bedeutung dieses Dramas liegt in der Popularisierung einiger sokratischer Ideen, mit deren Darlegung es Sokrates gelingt, Plato für sich und für ein Leben zu gewinnen, das weit oberhalb der Sphäre lag, in der dieser mit der von ihm geliebten Timandra gelebt hätte. Die Unterhaltung des Sokrates mit Plato im 3. Akt ist in einigen Stellen nahezu schön, die ganze theatralische Handlung aber, und die Erniedrigung, die Plato erfährt, daß er eine Timandra lieben muß, erstickt alle menschlich schönen Ansätze.

Dieser Punkt zeigt Wilbrandts Stellung im Drama. Die großen, ihm vorschwebenden Verhältnisse bleiben in der Idee stecken, bei der Ausführung überwiegt sein Sinn für das nur Theatermäßige. Seine dramatischen Erfindungen bleiben stets im Stil des geschickten Theaterdirektors, der weiß, was auf sein Publikum Wirkung hat.

Ebenso gern wie er die historische Sphäre umgeht, vermeidet er auch die echt tragische Gestaltung. Es findet sich keine wirklich tragische Figur in seinen Dramen. Wo ein trauriges Ende nicht zu umgehen ist, wird es durch Rührung und Sentimentalität abgeschwächt. In seinen letzten Stücken gar („Gräfin Mathilde", „Siegfried der Cherusker") wird es mit allem Zubehör eines Schauerstücks ausgestattet.

Diese Unstimmigkeit zwischen bestem Wollen und enttäuschendem Vollbringen ist wohl zumeist darin begründet, daß er nie aus einem eigenen Erlebnis geschaffen hat. Sein Lustspiel „Die Maler" bildet die einzige Ausnahme. Hier hat er aus den Erlebnissen seines Münchener Kreises ein wirklich liebenswürdiges Stück verfaßt. Zu allen anderen hatte er sich durch Bildungserlebnisse in Beziehung gesetzt, und hatte diese Erlebnisse, ebenso äußerlich wie sie ihm gekommen waren, seinen Stücken beigegeben.

In seinem ganzen Werk wird eine leicht regsame, liebenswürdige Persönlichkeit sichtbar, die stets mit offenen Augen durch die Welt gegangen ist und auch vieles mit warmem Herzen umfaßt hat. Eine wirklich innerliche Vertiefung der mit Geschick und Eifer angeeigneten Probleme hat nur im „Meister" stattgefunden. Die verschiedenen Einflüsse zur einheitlichen Weltanschauung zu verdichten, ist ihm nicht gelungen. Fast überall kann man die nur lose aufgelegten Bildungselemente, zu denen auch die historische Einkleidung gehört, entfernen, und es bleibt ein geschickt gemachtes Theaterstück übrig, dessen Wirkung infolge seiner auf das Publikum berechneten Effekte auf die Zeit beschränkt blieb, für die es verfaßt worden ist. Wilbrandts Zeitgebundenheit dokumentiert sich in einer Fülle von modernen Aussprüchen und Anschauungen, die den historischen Persönlichkeiten auferlegt werden, und die Kenntnis von der vorzüglichen Bildung des Autors ablegen. Diese Sprüche finden sich in allen Dramen in reicher Menge. So sagt etwa Nero (Akt IV, 3): „Mehr Licht!" und in Akt II, 7: „Stark sein ist alles". Im „Grachus" heißt es (II, 1): „Man sagt, die Auguren lachen, wenn sie sich begegnen". Und in „Gräfin Mathilde" (II, 3): „Hier soll Mathilde ihr Canossa finden".

Diese Plattheiten neben üppigster Rhetorik — die auf der Freytagschen „Technik" aufgebaute Form — und die historischen Stoffe hatte er mit der Gesamtheit der damaligen Dramenverfasser gemeinsam. Darüber hinaus unterscheidet er sich aber von ihnen in mehreren Punkten. Er hat kein

völlig beziehungsloses Epigonendrama geschrieben, sondern hat versucht, sich mit verschiedenen Strömungen seiner Zeit auseinanderzusetzen, von denen hier insbesondere Dekadenzstimmung, Psychologismus und das allmähliche Bewußtwerden des Nationalisierungsprozesses genannt worden sind. Außerdem ist er den anderen Autoren auch in der Art, seine Personen zu charakterisieren, und in der Dramentechnik überlegen gewesen — wenn man von den Dramen seiner letzten Jahre absieht. Er wußte die Vorgänge klarer um den Helden zu gruppieren und eine konzentriertere Handlung zu führen. In seiner Begabung für theatralische Wirkung berührt er sich allerdings mit Lindner, der in allem anderen sein absolutes Widerspiel ist.

Auch Martin Greif steht nicht beziehungslos zum Leben da. Wenn er auch nicht in dem Sinne wie Wilbrandt aktuell ist, so wird die Untersuchung über ihn doch zeigen, daß er in einigen Dingen mit dem praktischen Leben verbunden war.

b) Martin Greif

Martin Greif ist der jüngste in dieser Reihe, und nicht nur zufällig der jüngste, sondern er ist derjenige, der einige Ziele der Heimatkunst bereits vorausgenommen hat. Greif hatte etwas von jenem Geist, der mit der heraufkommenden Jugendbewegung das Theater zu reformieren begann, der das Schauspiel wieder zum Volk zurückführen wollte, weil es ohne diese natürliche Verbundenheit nicht gedeihen konnte. Greif hat dies nicht bewußt gesehen, vielmehr glaubte er sich selber dem großen historischen Schauspiel weit näher und behielt auch in jedem seiner Stücke die pathetisch daherrauschenden Jamben bei. In Wahrheit wurzelt er aber völlig im Volkstümlichen, Ueberlieferten, im Nachempfinden des Volksgemäßen. Seine Lyrik, mit der er in Mörickes Nähe gehört, weist eindeutig in diese Richtung. Hier hat er zweifellos sein Bestes geleistet. Darum darf aber nicht angenommen werden, daß sein lyrisches Talent auch im Drama spürbar ist, sondern er kommt darin, innerhalb der im allgemeinen Teil abgesteckten Grenzen durchaus zu einer dem Drama angemessenen Form. Gemeinsam ist beiden nur das volkstümliche Element, wobei sich auch hier wie so oft in den letzten Jahrhunderten zeigt, daß dieser Geist das Drama auf eine niedrigere Stufe herabzieht, nämlich auf die des sentimentalen Rührstücks.

Greif hat erst langsam diesen Boden gewonnen, er hat zuerst vier fremde Stoffe dramatisiert, ehe er zu den nationalen kam. Außer „Korfiz Ulfeldt“ hat er in dieser Epoche nur altbewährte Stoffe aufgegriffen und man kann auch seiner späteren Stoffwahl keine besondere Originalität nachsagen.

„Korfiz Ulfeldt“ ist eins der in dieser Zeit so seltenen Dramen, welches die Bemühungen des Autors zeigt, den Konflikt ins Innere des Helden zu legen und aus einem innerlichen, einem Seelenvorgang die Handlung abzuleiten. Konflikt und Handlungsverknüpfung sind wohl auf Anregungen aus

dem „Fiesko“ zurückzuführen. Ulfeldt ist der mächtige Reichshofmeister von Dänemark, dessen zu hoch gespannter Ehrgeiz über sich selbst zu Falle kommt. Er wird in einem sehr glücklichen Vorspiel in Holland gezeigt, wo er, statt für den dänischen König, für sich selbst gewirkt hat und daher mit reichen Ehren überschüttet wird. Von hier geht es in stetem Abstieg vorwärts, er verliert sein Ansehen bei den dänischen Ständen, weil er seinen Hauptanhänger, der in des Königs Hände gelangt ist, nicht beschützt hat. Noch einmal gelangt er zu großem äußerlichen Ansehen, als er sich mit den Schweden verbündet und ihren Krieg gegen Dänemark gewinnt. Aber auch die Schweden fürchten ihn und lassen ihn fallen. Von allen außer von seiner Gattin verlassen, endet er in der Einsamkeit.

Greif arbeitet hier mit einer Technik, die neben den vorerwähnten Schiller-Reminiszenzen auf ein Shakespearestudium zurückzuführen ist. Er setzt an den entscheidenden Punkten Monologe Ulfeldts ein, so daß Erhebung und Fall von ihnen begleitet sind. Sie stehen stets neben der äußerlichen Handlung und sind die einzigen Marksteine der inneren. Diese Technik findet sich nur hier und wirkt recht glücklich. Was diesem Drama zur notwendigen Verkörperung des Stoffes fehlt, ist die Größe und Entschiedenheit des Helden. Ulfeldt ist weder groß im Bösen noch aber auch im Edlen. Sein Ehrgeiz treibt ihn vorwärts, aber sein Wille ist nicht groß genug, um sein Streben durchzusetzen. Kommt dies auch der geschichtlichen Erscheinung Ulfeldts nahe, so wirkt es doch im Drama ungeeignet.

In den nächsten drei Dramen hat Greif nichts geschaffen, was über seine Vorgänger hinausginge. Sie enthalten eine saubere Dramatisierung der bekannten Tatsachen. „Nero“ fällt durch eine gute Exposition auf, entbehrt aber des zwingenden Psychologismus des Wilbrandtschen Stückes. „Marino Falieri“ zeigt dieselbe Auffassung wie Otto Ludwigs Falieri-Fragment. Greif hat sogar etliche Einzelheiten übernommen. So wird etwa die Verbindung Falieris mit dem unzufriedenen Volk durch einen Mann geknüpft, dessen Tochter von dem jungen Steno verführt worden ist, ein Motiv, das bei Ludwig allerdings weit mehr im Vordergrund steht. Dies ist Greifs einziges Drama, das keine eindeutige Handlungsführung hat. Hier hat er durch Falieris Töchter aus erster Ehe und deren Geliebten so weiträumige Nebenhandlungen angesponnen, daß das Grundmotiv ganz überwuchert ist.

1879 erschien Greifs bestes Stück, zugleich wohl auch das beste dieser ganzen Generation: „Prinz Eugen“. Greif dramatisiert diesen Stoff mit Hilfe eines Ereignisses, das nicht vor der Schlacht bei Belgrad, die hier behandelt ist, sondern bei der von Zenta stattgefunden hat. Eugen umgeht nämlich einen vom Kaiser erhaltenen Befehl, mit der Schlacht noch zu warten und handelt nach seinem eigenen Willen. Aus diesem Konflikt und den am Hof Karl VI. herrschenden Verhältnissen sowie dem Zwiespalt des Kaisers selbst zwischen seiner Liebe zu Spanien und seiner Pflicht, als deutscher Kaiser zu herrschen, vor allem aber aus den Ereignissen der Ballade „Prinz Eugenius, der edle Ritter“ ist ein schönes Historienstück entstanden. Hier findet sich eine würdige, liebenswerte und annehmbare Auffassung eines großen Feldherrn. Die angesponnenen Kabalen bewegen sich im Geist der Sache; die Liebesgeschichte bleibt so im Hintergrund, daß das Interesse ganz auf Eugen konzentriert ist. Dieser ist längst zum guten Deutschen geworden; er wird wie im Volkslied vor der Schlacht

bei der Instruktion gezeigt; auch seine dort vorkommende Liebe zum Prinzen Ludwig, der geschichtich nicht existiert hat, ist hier aufgenommen worden. Die Szene vor der Schlacht ist wegen ihrer Aehnlichkeit mit der des „Prinzen von Homburg" angegriffen worden, wie ja überhaupt der ganze Konflikt dem des Homburg (Ungehorsam gegen den obersten Feldherrn) ähnelt. Greifs Verteidiger sind sogar soweit gegangen zu behaupten, daß er mit bescheideneren Mitteln eine reinere Wirkung als Kleist erzielt. Demgegenüber ist zu sagen, daß hier ein gutes Stück entstanden ist, weil große Teile an Kleistscher Diktion, an Kleistschem Geist geschult sind. Das Stück schließt mit der Aussöhnung zwischen dem Kaiser und Eugen, bei der beide etwas von ihrem Standpunkt abgehen. Wichtig vor allem ist des Kaisers Gelöbnis, seinen spanischen Träumen zu entsagen und sich nur noch als deutscher Kaiser auf deutsches Gebiet zu beschränken. Dies ist ein Zeichen, daß Greif sich des historisch bedeutsamen Moments voll bewußt war.

Von nun an gerät Greif immer mehr in das anfangs genannte Element des Volkstümlich-Rührseligen. Seine Hohenstaufendramen zeigen seine große Begabung, einen Stoff sachlich einzuteilen und eine Handlung ohne allzuviel Umschweife zu führen. Er schreibt zwei Dramen über denselben Stoff, den Lindner in einem bewältigt. Dafür wird auch alles weit klarer und erhält einen besseren Raum. Dies ist allerdings das einzige, was man ihnen nachrühmen kann. Heinrich der Löwe erhält keinerlei besondere Motivierung seines Tuns. Daß er nur aus Herrschbegierde so handelt, kann ihm niemand glauben, weil er dazu nicht groß genug geraten ist. Für diesen Stoff ist die Nissel'sche Auffassung wohl die einzig wirksame.

In der „Pfalz im Rhein" ist die historisch-politische Sphäre ganz verlassen worden. Das Stück behandelt die heimliche Heirat der Pfalzgräfin Agnes mit Heinrich des Löwen Sohn und wäre ohne die Namen das übliche Entführungsstück mit endlicher Versöhnung der beiderseitigen Familien.

Die Rührung, die wohl jeden ergriffen hat, als er zum ersten Male von Konradins Schicksal gehört hat, hat auch Greif zur Dramatisierung des Stoffes verführt, und es ist ein unerträglich sentimentales Gemisch von Historischem und Erfundenem entstanden. Konradin ist ein so wankelmütiger Jüngling, daß sein Ende fast notwendig erscheint. Greif hat nicht vermocht, ihm den ihm zukommenden Zug von edler Größe zu geben. Besonders peinlich wirken in diesem Stück die verschiedenen Gegenüberstellungen von welscher Tücke und deutscher Treue. So wird Konradin im entscheidenden Moment von einer Italienerin verraten, weil sie sich von ihm betrogen glaubt, und Konradin geht mit den an dieser Stelle durchaus unzutreffenden Worten ab: „Das hätt' ein deutsches Mädchen nicht getan!"

Greifs folgende Stücke sind bayrisch-nationale Volksstücke. „Ludwig der Bayer" ist um seiner Aufführung im Kraiburger Festspieltheater bekannt geworden. Hier spielten Bauern selbst das Stück, und von diesem Punkte aus ist es zu fassen. Es ist ein ehrliches, sauberes Stück, wieder mit guter Stoffeinteilung. Die ganze Vorgeschichte des Streites zwischen Ludwig und Friedrich dem Schönen, der hier behandelt wird, ist beispielsweise in einen Bericht zusammengedrückt, während Heyse hierfür allein zwei Akte braucht. Dadurch ist eine größere Klarheit gewonnen. Das Drama ist als hohes Lied der Treue zu werten. Ludwigs Treue zu seinem

Bayernvolk wird dargestellt, vor allem aber Friedrichs Treue zu seinem an Ludwig gegebenen Versprechen, nicht aus der Gefangenschaft zu entweichen. Friedrich ist eigentlich der tragische Held, da für ihn aus diesem Versprechen ein Konflikt entsteht, aber des Anspruchs auf einen Hauptheldеn und eine einheitliche Handlung muß man sich bei diesen Historiendramen von Anfang an begeben.

Auch „Agnes Bernauer" ist wie „Prinz Eugen" aus dem Geiste des Volksliedes empfunden; hier ist aber den rührseligen Elementen so nachgegeben, daß des Guten zuviel geschieht. Diese Schwarz-Weißmalerei, diese Belohnung von Liebe und Treue und die verwandten Elemente, die aus einer Schauerballade zu stammen scheinen, sind zu dick aufgetragen, als daß sie ernsthaft genommen werden könnten. So tritt z. B. in Akt IV, 2 ein Engel auf und legt eine Lilie an der Stelle nieder, an der Agnes eben gewünscht hat, einmal begraben zu werden.

In ähnlichem Sinne sind zwei festspielartige Stücke gehalten: „Hans Sachs" und „Ergänzung zu Schillers Demetrius". In seinem letzten Drama „General York" versucht er noch einmal, der Höhe seines „Prinz Eugen" nahe zu kommen. Dies Stück ist dramatisch ähnlich zu bewerten wie Heyses „Colberg". Es ist eine lose Aneinanderreihung von Szenen, die zu Yorks Entschluß hinführen, die Konvention von Tauroggen zu unterzeichnen. Yorks Gestalt ist groß und würdig geraten, ebenso die Offiziere um ihn. Aber das Publikum, für das Greif seine Dramen verfaßte, hätte ein Drama, das nur unter Männern spielte, nicht geschätzt, und daher erfindet denn Greif eine reiche Menge an lieblichen Frauengestalten, die mit ihrer Sentimentalität wieder zerstören, was an Großem und Edlem vorgeführt wird. So berichtet seine Frau, daß York nach der preußischen Niederlage 1806 so verwahrlost nach Hause gekommen sei, daß nur sein Kanarienvogel ihn erkannt habe und an diesem Wiedersehen vor Freude gestorben sei.

Greif zeigt in seinen Dramen bestimmte formalistische Eigentümlichkeiten. Wichtig ist vor allem, daß er fast stets mit Berichten, wenig mit Episoden arbeitet. Eigentliche Episoden hat er nur in „General York". Dadurch fehlt sowohl Zustandsschilderung als auch Hintergrundsmalerei, die Handlung ist eindeutiger, aber auch kahler. Eine Vorliebe zeigt er für Schlachten; er hat sie in „Prinz Eugen", „Konradin" und „Ludwig der Bayer" verwendet. Sie werden in dramatisch lebhafter Weise vor Augen geführt und der Zuschauer nimmt an den wechselnden Zuständen teil. Sonst aber benutzt er, ob angängig oder nicht, Berichte. Ausgezeichnet ist ein solcher z. B. in „Konradin", II, 1, am Platz, durch den Karl von Anjou beschrieben wird. Jeder andere hätte wohl diesen Gegenspieler in einer Szene vorgeführt und hätte damit die Handlung verzweigt. Die Meisten seiner Berichte sind aber moralisch lehrhaft, wie Greif überhaupt eine Neigung hierzu zeigt. (Er schreibt z. B. zu fast jedem seiner Stücke Prologe, um den Leser aufzuklären.) Besonders gern verwendet er Berichte in der Exposition, und außer im „Nero" findet sich überall diese ungeschickte und etwas langweilige Art der Einführung. Eine besondere Art der Berichte sind die „Abschweifenden", wie man sie nennen kann. Ein Beispiel soll dafür hier stehen: In der „Pfalz im Rhein" V, 1 läßt sich Heinrich der Löwe von einem Pilger über Barbarossas Tod berichten. — Zweifellos sollen diese Erzählungen die Fabel reicher gestalten. Sie sind aber zu sehr epischer Bestandteil, als daß sie nicht retardierend wirkten.

Eine besondere Form von Handlungsbelebung hat Greif häufig in Träumen und Visionen angewendet, die die Zukunft voraussagen. Als Beispiele seien besonders die in „Ludwig der Bayer" IV, 2 und die in der „Pfalz im Rhein" genannt. Auch hierfür hatte Greif ein klassisches Muster: die Zukunftsbestimmung in der „Jungfrau von Orléans" III, 4 weist große Aehnlichkeit mit den entsprechenden der Greifschen Dramen auf. Der Größenunterschied ist bei diesem Vergleich besonders latent, da die Jungfrau von Anfang an ausgesprochen visionär erscheint und in der genannten Stelle nur ein, auch dramentechnisch glänzend verwandtes Zeugnis von der Größe ihres inneren Gesichts gibt. Greifs Visionen dagegen verherrlichen nur zukünftige Wittelsbach- und Hohenzollerngröße und versuchen in peinlicher Weise, ihrem jeweiligen Helden die dem Publikum erwünschte historische Bedeutsamkeit zu verleihen.

Auch sein häufiger Schauplatzwechsel ist typisch für Greif. Er teilt jeden Akt in zwei Szenen, häufig auch in drei, und jede Szene hat einen anderen Schauplatz, so daß bei dieser Einteilung nicht auf Ab- und Zugang der Personen, sondern auf Einheit des Schauplatzes innerhalb der Szene geachtet ist. Da meistens die Handlung von Spiel und Gegenspiel dargestellt wird, wie in „Heinrich der Löwe" und „Ludwig der Bayer", so wechseln die Schauplätze zwischen den jeweiligen Aufenthaltsorten der beiden Parteien. Auch benutzt er noch die Bühnenteilung: ein sich vor dem Hintergrund öffnender Vorhang ermöglicht eine Erweiterung des Schauplatzes. Dies zeigt den festspielartigen Charakter seiner meisten Dramen.

Bei der Abfassung seiner Stücke geht Greif mit der peinlichsten Genauigkeit vor. Er hat jeden einzigen Schauplatz besucht. So war er etwa für seinen „Korfiz Ulfeldt" in Dänemark usw. Darum finden sich auch in allen Stücken genaue Landschaftsbeschreibungen. Sie wirken aber völlig lehrhaft und sind ein episches Mittel. Z. B. erklärt ein Jäger das ganze Gebirge bei der Zusammenkunft Barbarossas mit Heinrich in Partenkirchen und nennt alle Namen der umliegenden Berge („Heinrich der Löwe" III, 1). Immerhin ist diese Einbeziehung der Landschaft, wenn sie auch noch unverbunden neben der Handlung steht, etwas gänzlich Neues und zeigt Greifs realistischere Einstellung.

Sehr ähnlich steht es mit kleinen Episoden, in denen er einzelne Vertreter des Volks vorführt und sie in der Treue zu ihrem Fürsten zeigt. Beispielsweise bittet sich der Jäger in der oben erwähnten Fürstenzusammenkunft in Partenkirchen aus Liebe zum Kaiser aus, in Barbarossas Heer kämpfen zu dürfen. Die Exposition zu „Heinrich der Löwe" spielt sich im Harz vor einer Köhlerhütte ab, in der der Köhler sein Lebelang ebenso wie seine Väter gesessen hat. Heinrich sagt dazu:

„Sie hängen so an ihrem rauchgen Meiler,
Wie kaum ein Fürst an seiner Stammburg Mauern."

Auch dieses Motiv ist nicht in die Handlung einbezogen; nur „Ludwig der Bayer" wird tiefer aus diesem Gefühl heraus gefaßt. Er kann all das, was er unternimmt, nur gestützt auf sein Volk ausführen, und ihm wird Friedrich der Schöne gegenübergestellt, den sein Prior ermahnt:

„Ihr fehltet schwer,
Daß Ihr mit s o l c h e n Völkern Euch verbandet,
Die heidnisch . . . . . (I, 2.)

Greif bringt auch Volksbrauch und Sagen auf die Bühne. So sieht man am Schluß von „Ludwig der Bayer" den Münchner Burgplatz mit lodernden Johannisfeuern, und in der „Pfalz im Rhein" ist in die Landschaftsschilderung des Rheins auch eine Erzählung der Sagen der betreffenden Burgen eingewoben. Man kann Henschke[1]) in gewisser Beziehung recht geben, der Greif als „würdigen Schüler der Brüder Grimm" kennzeichnen will. In der damaligen Zeit war er es wohl, wenn auch in der gelehrt forschenden und es lehrhaft weitergebenden Art seiner Generation. Seine Stoffwahl weist, abgesehen von seinen ersten Dramen, durchaus in diese Richtung. Nachdem er sich durch die üblichen geschichtlichen Stoffe durchgewunden hat, wählt er nur noch Stoffe, die im Volk weitergelebt haben.

Er macht in derselben pedantischen Art, mit der er die Landschaft besieht, genaue Geschichtsstudien. Prem[2]) berichtet eine für Greif charakteristische Aeußerung: „Es gibt keine Schöpfer, man kann keine Szene schaffen, die das Ueberlieferte übertrifft. Der Dichter muß selbst an die Gestalt glauben. Wenn er willkürlich verfährt, kann er nicht wahr schaffen. Er darf keinen Zweifel haben, das ist seine Naivität. Shakespeare wich auch von seinen Quellen nicht ab. Eine Gestalt oder eine Szene, an deren Schaffung ein ganzes Volk mitgearbeitet, soll der Dichter stehen lassen." Darum trieb er in jeder Richtung die genauesten Vorstudien und „so kam es, daß ich denjenigen Grad von Glauben an die Existenz meiner Figuren und der diesen von mir gegebenen Gestaltung gewann, welcher mir bei Bewältigung geschichtlicher Stoffe unentbehrlich zu sein scheint". Hieraus darf nun nicht gefolgert werden, daß seine Personen gut oder natürlich charakterisiert seien. Er lebte sich in Wahrheit in die Handlung und in die Beziehung der Menschen zueinander ein, während seine Personen stets gleich und schematisch erscheinen. In seinem dramatischen Erstling allerdings hatte er unter der Shakespeare-Einwirkung versucht, die Handlung aus dem Charakter abzuleiten, und diesen daher etwas näher zu motivieren. Diese Einflüsse von außen her hat er aber bald abgelegt.

Geschichte ist für ihn das Weiterleben der Vergangenheit im Volk, in seinen Dichtungen will er die in Vergessenheit geratenen Helden wieder lebendig machen. Diese Auffassung bringt ihn der Wildenbruchschen ziemlich nahe, mit dem er ja auch fast gleichaltrig ist. Dankbar empfindet er die Fortschritte der Geschichtswissenschaft, um desto tiefer in die Wahrheit eindringen zu können. Dadurch, daß er nicht nur das Geschichtsbuch dramatisiert und mit nationalen Gefühlen versieht, sondern daß er durch Einbeziehung der volkstümlichen Ueberlieferung eine Art lebendige Verbindung zu den Ereignissen selber schafft, liegt in seinem Streben tatsächlich eine Art Gehalt. Dies ist allerdings weit mehr anzuerkennen als sein Vollbringen, da ihm seine nüchterne und stark lehrhafte Natur im Drama als einzige phantasievolle Zutat zu den historischen Fakten die volkstümliche Rührseligkeit erlaubte.

---

[1]) E. Henschke, das Volkstümliche in Greifs vaterländischen Bühnendichtungen
[2]) S.M. Prem, Martin Greif, S. 40

Mit diesen beiden Beispielen (Wilbrandt und Greif) ist die realistischere Richtung unter diesen Historiendichtern bereits im wesentlichen erschöpft. Umso mehr gehören der zweiten Gruppe an, für die die Beispiele jetzt folgen.

c) Albert Lindner

Lindner ist der Typus eines Epigonen dieser Zeit. In seinen Werken findet sich keine eigene, kräftige, lebendige Erfindung, keine Gestalt, deren Herkunft sich nicht bestimmen ließe. Und doch spürt man bei ihm mehr dramatischen Atem als bei den anderen, eine größere innere Leidenschaft, die sich zum Theater drängen muß. Er hat einige Szenen in seinen Dramen, die gleich dem Wilbrandtschen „Grachus" dem guten Drama angehören. Sie beweisen, daß er zeitweilig etwas mehr war als nur der Typ des verirrten Professors mit der ewigen Sehnsucht nach dem Großen, Schönen und Idealen. In wenigen Szenen hat er sie zu stillen vermocht, hier herrscht ein edles Pathos, keine hohle Pathetik. Diese Momente haben ihn dann weit über sich selbst hinausgewiesen, haben ihn alle Dinge, die wie Pflicht und Bindung ans äußere Leben aussahen, weit von sich weisen lassen. Lindners Lebenslauf zeigt besonders deutlich die Stellung, die diese Dichter dem Leben gegenüber einnahmen. Er war ursprünglich Oberlehrer. Sein erstes Drama: „Brutus und Collatinus", das aus den Anregungen seines Studiums heraus entstanden war, wurde 1866 mit dem Schillerpreis bedacht. Seit diesem Moment fühlte er sich als Dichter und gab jede äußere Bindung auf. Er schrieb noch acht weitere historische Dramen, die immer wertloser wurden. Seine geringe Dichterkraft hatte er bald aufgebraucht, aber sein Wahn, sich als Dichter zu fühlen, blieb stets der gleiche. Auch als seine äußere Not bis ins Unerträgliche gestiegen war, lehnte er alle Versuche von Freunden, die ihm Arbeit verschaffen wollten, ab. Sein Größenwahnsinn steigerte sich endlich zum richtigen Wahnsinn und er starb im Irrenhaus.

Lindner hat sich von Jugend auf an Schiller und Shakespeare begeistert, hat sich mit Begabung ganz und gar in sie hineingefühlt, und lebt daher in dieser höheren Welt ohne Beziehung zur tatsächlichen, zur natürlichen. Für einen Menschen, der von Schillerschen Idealen erfüllt ist, war es natürlich unmöglich, sich in zeitgenössischen Stoffen auszudrücken; geschichtliche Stoffe sind hier selbstverständlich. Eine besondere Geschichtsauffassung ist daher nicht zu erkennen. Er ergreift die Stoffe aus Liebe zu Verhältnissen, die ungewöhnlich genug sind, seiner Begeisterung für überlebensgroße Zustände Boden zu schaffen.

Anläufe zum Nationalen nimmt er verschiedentlich, sie entspringen aber kaum einem echten Gefühl, man kann sie besser mit Patriotismus bezeichnen. In diesem Sinne ist das Vorspiel zu „Stauf und Welf" zu verstehen, das, anläßlich des preußischen Sieges 1866 geschrieben, Barbarossa im Sinne der Rückertschen Ballade im Kyffhäuser zeigt. Hierher gehören auch die Verherrlichungen der Hohenzollern, die sich in „Stauf und Welf", im „Reformator" und im „Kurprinz" finden.

Am besten ist seine Einstellung hinsichtlich der Stoffwahl in der Vorrede zu „Brutus und Collatinus" zu erkennen: „Die griechische und römische Welt steht unserem Verständnis so nahe durch die erhabenen Züge

der Vaterlandsliebe, des Freiheitsgefühls, und überhaupt durch die Größe ihrer sittlichen Ideen, die, weil sie von Ewigkeit her sind, bis in alle Ewigkeit gelten müssen. Weißt du aus deinem nichtgermanischen Stoffe diese Ideen herauszuarbeiten, und packt dann deine Dichtung das moderne Herz, — — — so wird der Zuschauer nicht mehr nach dem Heimatsschein deiner Personen fragen. Aber geboten werden muß dieser rein menschliche Gehalt."

Von einem solchen Gehalt oder einer klar faßbaren Idee in Stoffwahl und Behandlung ist er aber nur im „Brutus" geleitet. In allen anderen ist seine Leidenschaft für hemmungsloses Theater und Intrigenspiel weit mehr tätig als das Gestalten aus einer Idee. Der Kulturkampf ist das einzige Zeittendenzhafte, das sich in seinen Dramen wiederspiegelt. Da seine Stellung aber nirgends tief begründet ist (außer vielleicht in der Coligny-Szene der „Bluthochzeit") und seinem Werk nur in Einzelszenen flüchtig beigegeben ist, so gewinnt er nicht einmal von diesem Punkte her eine feste Stellung zu lebenden Dingen.

Lindner hat acht historische Dramen geschrieben, wovon allerdings sein letztes „Der Reformator" aus drei lose verklammerten Teilen besteht und kein eigentliches Drama ist. Bezeichnenderweise ist er ganz einseitig dramatisch begabt und hat nur Trauerspiele verfaßt. Seine wenigen Ansätze zu humorvoller Darstellung gerieten stets ins Platte, wie etwa die Volksszenen im „Reformator".

„Brutus und Collatinus" behandelt die Gründung der Republik Rom. In diesem Drama sind in einander verschachtelt: ein Tarquinierdrama, ein Lukretiadrama und ein Brutusdrama. Lindner verteidigte sich in einem Aufsatz[1]) gegen den Vorwurf der mangelnden Einheit: „Ich habe das Zentrum fest im Auge, das mich gefesselt hat: Brutus richtet seine eigenen Söhne hin. Darin steckt Wahnsinn oder — unglaubliche Seelengröße. Im letzteren Falle läge ein tragisches Problem vor. Wie kann ich mich diesem innersten Punkte der Handlung nähern? Ich lege alles überlieferte Material in weitem Zirkel um mich. Ich entdecke, daß die Tarquinier das junische Geschlecht ausgerottet haben bis auf einen, der sich nur durch erheuchelten Blödsinn vor ihrem Hasse retten konnte: Offenbar liegt diese Tatsache auf dem Wege zu meinem Zentrum. Der Narr scheint sein Ziel zu ersehen, um die Maske abzuwerfen. Lukretia, die Gattin seines Schulfreundes, wird entehrt. Das ist die Stunde! Rom steht auf und verjagt die Tarquinier. Es liegt manches noch auf dem Wege, aber ich muß es liegen lassen, denn ich muß in beschleunigtem Tempo dem Zentrum entgegen. Die Republik wird gegründet. Der Konsul Brutus vertreibt den Konsul Collatinus aus Rom, weil er wegen seiner Tarquinischen Verwandtschaft das Gesetz verletzt. Den Collatin aus Rom, der sein Weib an die Freiheit geopfert hat? Kann das ein Freund, ein Römer tun? Wenn er das kann für den Staat, so kann er auch mehr: er kann die eigenen Kinder opfern, wenn sie Verräter sind. — — Ich bin am Ende! Die dramatische Spirale ist von außen nach innen durchlaufen!" Koch[2]), bei dem diese Stelle zitiert ist, weist mit Recht darauf hin, daß dies der Weg des Epikers Livius ist. Hier zeigt sich wieder die vorwiegend epische Haltung der Historiendichter.

---

[1]) Alb. Lindner, „Aus dem dramatischen Atelier"
[2]) Franz Koch, „Albert Lindner als Dramatiker", S. 19

Vor allem aber hat Lindner übersehen, daß dadurch sein Drama mit dem 4. Akt beendet ist. Welch großartiger Schluß wäre die unbedingte Erfüllung des Gesetzes gewesen, selbst wenn es die Verdammung der eigenen Kinder betrifft. Was aber tut Lindner? Die eiserne Pflichterfüllung des Konsuls wird noch einmal gezeigt, wie er die um Gnade flehenden Kinder dem Henker überantwortet, so daß, was vorher schlichtes Heroentum war, jetzt als sinnlose Härte erscheint. Ebenso rührsam ist das Wiedersehen von Brutus und Collatinus, und der Tod des Brutus über der Urne mit der Asche seiner Kinder. Hier stört wieder das Auseinanderklaffen von äußerer und innerer Handlung, und die Unfähigkeit, die Historie abzugrenzen. Das äußere Ereignis ist noch nicht zu Ende, und so wird noch ein Akt gefüllt, der die letzte Besiegung der Tarquinier und die vorerwähnten Szenen bringt. Seine anfängliche Idee hat er dabei ganz aus den Augen verloren.

Die Hauptszene dieses Dramas, IV, 6, zwischen Brutus und Collatinus, ist eine der wenigen wirklich dramatischen in dieser ganzen Zeit. Hier wird nach dialogischem Prinzip Collatin durch das Heroentum des Brutus auf den rechten Weg gewiesen, und es gelingt diesem, ihn zu überzeugen, daß er des Gesetzes wegen freiwillig aus Rom gehen muß. Der Konflikt des Brutus selbst, der typisch Schillerische Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, gerät dieser Szene gegenüber etwas zu kurz. Brutus erscheint allzu schnell bereit, seine Söhne zu opfern. In diesen beiden Szenen gibt Lindner echtes, innerlich empfundenes Drama. Auch der sich darum spannende Rahmen ist äußerst geschickt gewählt und günstig für die Erzeugung der Atmosphäre. Sprachlich ist dies Drama vor allem zu rühmen, wie denn Lindner überhaupt stets seinen Personen eine würdige Sprache verleiht. Sie ist zwar vollständig Schiller, zuweilen auch Shakespeare nachempfunden, aber er trifft dafür stets den Ton, der historischen Persönlichkeiten einmal und Tragödien zum anderen angemessen ist.

Mit diesem Drama hat Lindner seine dichterische Fähigkeit im wesentlichen erschöpft. Was nun noch folgt, sind Reminiszenzen an andere Dichter, besonders an Schiller oder an solche, die den jeweiligen Stoff schon vor ihm behandelt haben. Ausgegangen war Lindner von den großen Ideen, die kraft seiner Bildung in ihm lebten. Sein großes Geltungsbedürfnis drängte jedoch nach größerem Ruhm. Er lernte noch vom praktischen Theater das rein Technische und endete, weil seine Fähigkeiten nur beschränkt waren, beim effektvollen Intriguenstück, in dem einzelne plötzlich aufblitzende Szenen an die Höhe seines Ausgangspunkts erinnern.

Sein zweites Drama „Stauf und Welf" zeigt seine Abhängigkeit ganz besonders. Koch weist ihm die direkte Benutzung von Grabbe, auch von Raupach nach.[1]) Entstanden ist aber lediglich eine reine Dialogisierung der Geschichte. Die Mächtigsten der Zeit, Barbarossa und Heinrich der Löwe, stehen sich ganz gleichwertig gegenüber, da der Dichter sich für keine Seite entscheiden will, um in der Art des Historikers beiden Seiten gerecht zu werden. Durch dieses Doppelheldentum wird der undramatische Aufbau ebenso gekennzeichnet, wie durch die erst in den letzten beiden Akten angesponnene Liebesgeschichte. Es wird nämlich durch die

[1]) Koch, a. a. O., S. 55 ff.

Heirat der Pfalzgräfin Agnes mit dem Sohn Heinrich des Löwen die Versöhnung der beiden feindlichen Häuser erreicht. So wird auch hier der historische Gehalt des Stoffes durch das Familienrührstück aufgelöst.

1868 und 1870 folgen dann die großen, und man muß wohl sagen, wirklich wirkungskräftigen Intriguenstücke: „Katharina II." und „Die Bluthochzeit oder die Bartholomäusnacht". Auch „Friedrich Wilhelm, der Kurprinz" gehört dazu, ist aber weniger gelungen.

In ersterem wird das Ende Katharinas gezeigt. Ihr, dramentechnisch ganz gleichwertiger, Gegenspieler ist der Schwede Herzog Südermannland, der eine ganz großzügige Intrigue in Szene setzt, um zu erfahren, was hinter ihrer Absicht, ihre Enkelin mit dem schwedischen Thronfolger zu verheiraten, steckt. Die Hauptfigur in diesem Spiel ist ein natürlicher Sohn Katharinas, Yurieff, der in Frankreich erzogen und daher mit revolutionären Ideen erfüllt ist. Er versucht, Katharina dazu zu bekehren. Diese Szene zeigt uns wieder den besseren Lindner. Eine Szene, die vollständig der Posa-Szene des „Don Carlos" gleicht, und doch von wirklicher Leidenschaft, von dramatischem Temperament zeugt. Dies Motiv ist aber so eingebettet in die Intrigue, daß es niemals Ueberhand gewinnt. Wieder findet sich die unentschiedene Haltung des Autors. Seine Sympathien liegen bei dem Schweden, Katharina ist zu greuelhaft aufgeputzt. Zum Schluß aber behält sie recht, sie erfährt auf einmal eine oberflächliche Wendung zum Guten. Der Herzog gibt ihr zu, daß sie „das Spiel" gewonnen habe, und sie ist die Trägerin des pompösen Schlusses.

„Die Bluthochzeit" ist Lindners berühmtestes Stück gewesen. Es war ein Zugstück der Meininger, und man kann sich denken, wie außerordentlich wirkungsvoll diese Kostüme der Renaissancezeit und die Gestalt der bedenken- und gewissenlosen Medicäerin gewesen sind. Die Handlung ist wieder auf Intrigue aufgebaut. Heinrich von Navarra kommt an den französischen Hof und verstellt sich (ähnlich wie Brutus), um hinter die Absichten Katharinas zu kommen. Die ganze Atmosphäre am Hof, die Ereignisse und Machenschaften, die zum Hugenottenmord führen, der Zufall, durch den Heinrich am Leben bleibt, der Zufall, daß ein nochmaliger Anschlag auf sein Leben die Kinder der Katharina trifft, — dies alles ist mit außerordentlicher Spannkraft dargestellt. Katharina, die Drahtzieherin aller dieser Begebenheiten, gleicht aufs Haar der russischen Katharina. Sie wird aufs greulichste mit allen Einzelheiten ausgemalt, sie scheint hinter jeder Wand zu stehen und Mord ist für sie kein Ding, das der Erwähnung bedarf. Eine gute Stelle an ihr ist die Liebe zu ihrer Tochter (genau wie die Liebe der Katharina II. zu ihrer Enkelin), und in diesem Punkte wird sie denn auch getroffen: ihre Tochter fällt aus Zufall dem Heinrich geltenden Mordanschlag zum Opfer. Katharinas Schlußworte: „So lebt ein Gott der Rach' — er lebt wahrhaftig!" zeigen, das auch sie des moralischen Ausgangs wegen eine Art Wendung zum Besseren erfährt. Auch hier findet sich eine äußerst wirkungskräftige Posa-Szene. In dem Dialog zwischen Coligny und Karl IX. (22, 9) spricht Coligny in schönen Worten von seinem Glauben und zieht dadurch den weichen und leicht beeinflußbaren König im Augenblick ganz auf seine Seite.

In „Don Juan d'Austria" geht Lindner noch einmal von einer allgemeinen Idee, nämlich der des Neides, aus. König Philipp von Spanien haßt seinen Bruder Don Juan, weil diesem wegen seines liebenswürdigen

Wesens alles zufällt, während Philipp wohl die Macht hat, sonst aber leer ausgeht. Diese Idee verliert sich jedoch sehr bald in dem bekannten Intriguenspiel, dessen unschuldige Ursache ein Mädchen ist, das gleichnishaft die Niederlande repräsentieren soll. In diesem Drama finden sich einmal viele Anklänge an „Don Carlos", besonders im Charakter des Königs, dann aber auch etliche an „Romeo und Julia", so z. B. die Balkonszene und der Schluß, in der der Zufall böse gewütet hat.

Lindners letzte Tragödie „Marino Falieri" ist offensichtlich von Otto Ludwig beeinflußt. Es erscheinen ja damals gerade Heydrichs Veröffentlichungen des Ludwigschen Nachlasses. Die Handlungsführung ist im Grunde genau dieselbe, besonders die Doppelhandlung. Eine echte Lindner-Figur ist aber die Dogaressa, eine Frau, die ganz konstruiert ist und keinerlei natürlichen Bestandteil an sich hat. Ihre Sphäre ist die der Schillerschen Dramengestalten, und ihre Denkbegriffe sind Ehre, Freiheit und Gesetz. Als sie von Falieris Mittäterschaft an der Verschwörung hört, läßt sie ihn verhaften und bemüht sich, ihn auf den rechten Weg zurückzuführen. Koch [1]) erinnert hier an Natalie im „Prinzen von Homburg".

Lindners Stellung im Drama ist von Koch [2]) kurz formuliert: „Die Motive, die er verwendet, kehren immer wieder, in anderer Beleuchtung, in ihren Elementen vertauscht — — —." Als Beispiele seien hier genannt: Die Aehnlichkeit der Frauengestalten, — deren einer besonders unnatürlich engelreiner Typ von Lukretia in „Brutus", von Angiolina in „Marino" und Beate in „Don Juan" dargestellt wird — während Katharina II., Eva Schwarzenberg in „Der Kurprinz" und Katharina von Medici besonders verworfene Intrigantinnen sind, — und die Vorliebe für Posa-Szenen, die sich besonders deutlich in „Katharina II." und in der „Bluthochzeit" zeigt.

Dies ist vornehmlich mit dem bereits anfangs erwähnten völligen Einleben in die großen Dramatiker und ihren Stil zu erklären. Es geht dies so weit, daß Stellen seiner Dramen ganz echt Schillerisch gefärbt sind, allerdings dann wieder beunruhigend untermischt mit Shakespeare-Anklängen. Dies ist das Lindner eigentümliche, daß er tief innerlich davon ergriffen ist, daß er sich wirklich bis in die Wurzeln in seine großen Vorbilder eingelebt hat und nicht nur, wie all die anderen, die rein formalistischen Prinzipien übernahm. Ebenso ist es ihm freilich eigen, daß er sehr fleißig aus anderen Dichtern geradezu geschöpft hat. Diese Bedenkenlosigkeit ist aber bezeichnend für Lindner, denn er geht ebenso mit Tatsachen und Charaktere um. Er kümmert sich nur um die äußerliche Wirkung. Alle Dinge werden auf ihren Effekt hin untersucht und einfach weggelassen, wollen sie sich dem nicht fügen. Das beste Beispiel hierfür bietet der ganz unhistorische Schluß der „Bluthochzeit", in dem Karl IX. Heinrich von Navarra zu seinem Nachfolger ernennt, was sehr theaterwirksam ist, wobei aber ein Zwischenglied unterschlagen worden ist. Er schreibt darüber [3]): „Was realiter verletzt ist, ist in höherem Sinne wahr, und daß z. B. Anjou als Heinrich III. auf Karl IX. folgt, ist ein solcher bedeutungsloser Realismus, der an dem idealen Verlaufe der Vorgeschichte nichts ändert." Diese Unrichtigkeit bedeutet aber an dieser Stelle keine höhere Wahrheit, sondern einen äußerlichen Effekt.

[1]) a. a. O., S. 19. [2]) a. a. O., S. 7
[3]) an Schubart, zit. bei Hanstein, Albert Lindner, S. 86

Die Charaktere bedeuteten ihm ebensowenig wie die historischen Tatsachen. Abgesehen davon, daß er sich nur selten an die Ueberlieferung kehrte, auch im Stücke selbst geht er ganz souverän mit seinen Personen um. Sie werden jeweils ganz beliebig, wie es die Handlung verlangt, hin- und hergebogen, und er nimmt keinen Anstoß daran, die größten Theaterbösewichter am Schluß als reine Engel dastehen zu lassen.

Genauere Studien hat er, außer zum „Brutus", nicht getrieben. Ihm genügte, ein Gemisch von vielerlei verschiedenen, ungleichwertigen und zeitlich auseinanderliegenden Ereignissen zu vereinigen, das selten aus den Ereignissen heraus empfunden ist, sondern ganz subjektiv um der Wirkung willen zusammengestellt ist. Hier zeigt sich auch ein Unterschied zu den meisten anderen Historiendichtern, die, ganz real von den Tatsachen ausgehend, möglichst geschichtstreu ein Drama schaffen, das nur äußerlich die Merkmale der klassischen Epoche an sich trägt; er dagegen verfährt ganz rigoros mit den Tatsachen und stellt sich als wahrer Idealist hoch über sie.

Die Frage nach seiner Tragik ist ähnlich wie bei allen anderen Epigonendichtern zu beantworten. Er hat fast lauter Trauerspiele geschrieben, trotzdem aber findet sich außer Brutus kein tragischer Charakter. Ansätze dazu werden an Karl IX. („Bluthochzeit") gemacht, er ist aber zu weichlich, als daß er tragisch genannt werden könnte. Lindners Menschen erliegen den Intriguen, häufig sogar den Zufällen. Die Darstellung des Brutus dagegen ist um des echt tragischen Konflikts gewählt. Aber selbst hier hat er nicht vermocht, beim echt Tragischen zu verharren, wie gezeigt worden ist. Ein Gehalt findet sich auch nur in diesen Szenen, in denen eine echte Begeisterung für das Heroentum herrscht. Alles andere ist nur der Theaterleidenschaft untergeordnet; selbst seine besten Szenen, die Yurieff-Szenen in „Katharina II". und die Coligny-Szene der „Bluthochzeit" haben das Hauptgewicht in ihrer rasenden Pathetik.

Kurz sei noch zur technischen Seite folgendes bemerkt: Lindner hat in keinem Stück eine einheitliche Handlung führen können. Ueberall verzweigt sie sich endlos, die anfängliche Absicht vergißt er bei der Ausführung, neue Motive tauchen auf, die Handlung wird mehrfach neu belebt und ist nirgend aus der Exposition entwickelt. Seine Expositionen sind fast stets irreführend. Einen Hauptheiden gibt es nur in „Marino Faliero", aber auch hier drängt sich die Gestalt der Dogaressa gefährlich vor. Ueberall sonst finden sich in der Planung zwei Hauptpersonen, in der Ausführung noch mehr.

Eng an Lindners Erscheinung schließt sich die

Franz Nissels

an, an Lebensgefühl und -einstellung diesem unbedingt ähnlich.

Er ist das Wiener Gegenspiel Lindners und noch weit mehr Idealist als dieser. Sein Lebenslauf spielt sich in ähnlichen Bahnen ab. Als Schauspielersohn wird er früh auf unbürgerliche Betätigung hingewiesen. Ein mittelmäßiges Talent spiegelt ihm freundliche Hoffnungen vor. Eine wahrhaft glühende Sehnsucht, sich in Konflikten und Verhältnissen auszudrücken, die weit oberhalb einer alltäglichen Sphäre lagen, und ein jugend-

liches Aufbegehren gegen Tyrannei und Willkühr sind die Hauptbestandteile dieses Dranges, sich im Drama ausleben zu wollen — im historischen Drama natürlich. Seine Lebensgeschichte ist durch ihre Erlebnislosigkeit instruktiv. Er ist ein frühreifes, lernbegieriges Kind, das schon sehr jung religiöse Zweifel hegt. Aus diesen Zweifeln entsteht dann später jener Atheismus, der zusammen mit einem glühenden Haß gegen alles Katholische den einzigen Fanatismus bildet, der ihm nach allzu kurzer Jugend bleibt. Seine leidenschaftliche Freiheitsliebe läßt ihn bewegtesten Anteil an der 48er Revolution nehmen, und nach ihrem unglücklichen Ausgang fast verzweifeln. Sein Haß auf die Unterdrücker bestimmt ihn dazu, sich frei von jeder äußeren Bindung zu erhalten. Er verläßt mit 17 Jahren die Schule und sein Leben verfließt von nun an in erlebnisloser Stille. 1861, mit 30 Jahren, schreibt er [1]): „Zum Glauben an meine Sendung ist keine Rückkehr mehr; wer eine solche einmal aufgegeben, der findet sie nimmer wieder.' Trotzdem hat er noch weitere 30 Jahre in seiner Weise weiter gearbeitet. Er hat viele Dramen geschrieben, die nicht aufgeführt, ja nicht einmal gedruckt wurden. Aeußere Anerkennung finden nur die „Zauberin am Stein", ein auf der damaligen Bühne beliebtes Volksstück, und „Agnes von Meran", das mit dem Schillerpreis gekrönt, aber nicht einmal aufgeführt wurde. Diese Preiskrönung verlief ergebnislos, sofern sie ihn nicht vor dem Verhungern schützte.

Sein ernstes Streben, seine Gewissenhaftigkeit, seine feine und zarte Einfühlung in die Stoffe sind sympathisch, er ist keineswegs ein gewissenloser Stückeschreiber wie etwa Kruse, aber die durchschlagende Kraft fehlte ihm noch mehr als den Anderen.

Vier Dramen seien von ihm hier behandelt, die er auch selbst für seine besten hielt, da er sie in seiner Gesamtausgabe im ersten Band vereinigte.

Seine Stoffwahl vollzieht sich nach denselben Prinzipien wie die Lindners. Auch er gestaltet außer dem üblichen Staufendrama keinen eigentlichen nationalen Stoff. Ihn interessieren die inneren Konflikte, auf die er bei seiner Lektüre stößt. Sein Vorzug gegenüber Lindner ist das Gestalten aus einer Idee. Soweit diese Idee die Konzeption der Handlung bestimmt, sind recht gute Teile entstanden; nirgends aber ist sie für das ganze Stück ausreichend.

Anregungen zu „Perseus von Macedonien" erhielt er schon in früher Jugend. In seiner Selbstbiographie [2]) berichtet er, daß ihm Römerfeinde stets sympathisch gewesen seien, und in der Revolution von 1848 hat sich dies Gefühl, sich der Unterdrückten annehmen zu wollen, noch verstärkt. Es ist sein erstes erwähnenswertes Stück, und wie bei Lindner ist es sein bestes überhaupt. Perseus ist der zu spät geborene, der als wahrhaft Großer auch zugleich die Kraft in sich trägt, ein Herrscher zu sein, und der doch durch unglückselige Verkettungen in Schuld und Unrecht gedrängt wird. Ueberdies ist er an sich schon ein tragischer Mensch, da er zur Zeit der größten Ausdehnung des römischen Weltreichs wagt, ein Feind Roms zu sein. Die dramatische Verknüpfung ist gut und sinngemäß erfunden.

[1]) F. Nissel, „Mein Leben", S. 209
[2]) Nissel, a. a. O., S. 45

Perseus als dem wahren Herrscher steht sein sanfter Bruder Demetrius gegenüber, der in Rom als Geisel aufgewachsen und dort so beeinflußt worden ist, daß die Römer ihn zum Herrscher bestimmen können. Zwischen beiden Brüdern steht die Römerin Aurelia, die geistig Perseus ebenbürtig ist, von Rom aber dem jüngeren bestimmt ist. Perseus überwindet um seiner Idee willen die Liebe zu ihr, ebenso wie die zu seinem Bruder. Nach dem Tode seines Bruders (den er eigenhändig tötet, da Nissel im Feuer der Leidenschaft vor nichts zurückschreckt), hat er sich zum Herrscher gemacht. Hier ist die dramatische Idee zu Ende; Perseus hat der Welt seinen Willen aufgezwungen, weil er ihn als den richtigen erkannt hat, und hat auf sein eigenes Leben verzichtet, um zu zeigen, daß ihm das Werk höher steht. In den beiden letzten Akten wird nun nach der üblichen Historiendichterart Perseus' Ende abgehandelt. Er wird immer mehr zum Tyrannen, da das Volk die Gefolgschaft versagt; in der Schlacht bei Pydna wird er besiegt und endlich durch die Römer getötet.

Der Stoff ist interessant genug. Aus der Menge der erbitterten Kämpfe gegen Rom, zur Zeit als dieses Weltmacht wird, ist ein bezeichnendes Beispiel ausgewählt. Jedem ist die Tragik dieses Kämpfers auf verlorenem Posten gegenwärtig, jedem sein Freiheitsringen sympathisch. Geschichtlich gut verwandt ist die Stimmung der einstmals so tapferen Makedonier, die jetzt so erschlafft sind, daß sie keinen Widerstand mehr wagen, und ebenso die von Perseus geleisteten Bemühungen um die Einigung der griechischen Stämme, da sie vereint wohl gegen Rom aufstehen können, nicht aber einzeln.

„Heinrich der Löwe" scheint mir das beste der Hohenstaufendramen dieser Zeit. Stofflich enthält es dasselbe wie alle anderen, nämlich den Streit zwischen Staufen und Welfen. Nissels Idee aber, aus der er den Stoff gestaltet, ist wohl die für diesen annehmbarste. Barbarossa zum Helden zu machen, war unmöglich. Der Konflikt lag zu offensichtlich bei dem Welfen. Aus dem bloßen Machtstreben Heinrichs heraus ist aber der Gegensatz für ein Drama nicht faßbar genug. Nissel nun stellt den Realpolitiker Heinrich dem Idealpolitiker Friedrich gegenüber. Heinrich ist der große Kolonisator, der Deutschland vergrößern und stark machen will. Nach Norden hat er seinen Blick gerichtet, weil dorthin die deutsche Kraft wächst: („Heinrich der Löwe" I, 1)

„Italien tränkt das deutsche Blut vergebens,
Indes daheim der Fürsten Walten fehlt."

etwas später:

„Dort (im Norden) könnten wir für ein Jahrtausend schaffen,
Hier (in Italien) schaffen wir, was morgen untergeht."

Aus diesem Gefühl heraus wird Heinrichs Widerstand begriffen. Verstärkt wird der Gegensatz durch die Jähzornigkeit und den Eigensinn der beiden Männer, die sich vollständig gleichen und nur verschiedene Herrscherziele haben. In ihrem Verhältnis ist noch ein richtiger Gedanke verfolgt: Barbarossa will Heinrichs Kraft dem Dienst des Reiches nutzbar machen und schont ihn deshalb so lange. Nissel hat den Stoff sehr glücklich ganz und gar auf den Streit beschränkt; es wird nur eine Intrigue durch Rainald von Dassel in den zwei ersten Akten angesponnen. Gegen

das Ende hin ist dasselbe wie im „Perseus" zu beobachten, die Kräfte, die vorgefaßte Idee durchzuführen, erlahmen, und es endet beim Dramatisieren der geschichtlichen Vorgänge.

„Agnes von Meran" hielt Nissel für sein bestes Stück. Dies ist es aber keineswegs. Es ist mit einer so weit verzweigten Handlung und mit so viel Rührseligkeit ausgestattet, daß die anderen hier genannten vorgezogen werden müssen. Nissel plante dies Stück zuerst als Doppeltragödie: „Ingeburg" und „Agnes". Schließlich war er aber von der rührenden Gestalt der Agnes so angetan, daß er sie in den Mittelpunkt eines einzigen Dramas stellte. Die doppelte Planung ist aber noch überall sichtbar. Das Stück behandelt die zwei Heiraten des Königs Philipp August von Frankreich, ein Stoff, der von Nissel wohl um seiner Kirchenfeindlichkeit aufgenommen ist. Darum belädt er die erste Gemahlin Ingeburg mit Schuld, so daß die Kirche, die auf deren Seite steht, gegen den König als einen Unschuldigen kämpft. Die Kirche tut dies aus politischen Gründen, weil Philipp August auf staufischer Seite im Kampf um den deutschen Kaiserthron steht. Eine Versöhnung mit der Kirche wird erst möglich, als diese ihren bisherigen Schützling, den Welfen Otto, fallen läßt. Allerdings muß sich Philipp um dieser Versöhnung willen von Agnes trennen.

Der König ist der eigentliche Held, und es wäre besser gewesen, ihn eindeutig in den Mittelpunkt zu stellen. So aber beanspruchen drei Personen, nämlich der König, Agnes und Ingeburg, ziemlich gleichmäßig das Interesse. Agnes wird nur mit langen lyrischen Ausführungen gezeigt, dafür sind ihr etliche innere Konflikte zuerteilt: Als sie im Anfang erfährt, daß Philipp schon verheiratet ist, überwindet sie ihre bisherigen Anschauungen um ihrer Liebe willen. Schließlich führt sie auch das Ende herbei und tötet sich, um dem König die Entscheidung zu erleichtern, da man von ihm die Trennung von ihr gefordert hat. Diese an sich richtigen und brauchbaren Gedanken sind aber ganz überschwemmt mit einem großen Gefühlsbrei, in den Nissel nach seinen ersten Stücken versunken ist. Ganz besonders findet sich dies in seinen anderen noch eigentlich historischen Stücken, „Die Jakobiten", „Der Königsrichter" und „Rudolf von Erlach", in denen unerträglich edles Menschentum, das mit Schillerschen Gedanken belastet ist, schwarze Bösewichter und finstere Intriganten zusammengemischt sind, wobei mit grellsten Theatereffekten gearbeitet wird und die Besserung des Bösen am Schluß nicht ausbleibt.

Nissels letztes Stück, sein historisches Lustspiel: „Ein Nachtlager Corvins", bringt ihn noch einmal auf seine ursprüngliche Höhe. Einschränkend ist voraus zu bemerken, daß Nissel hier zwei Anregungen verarbeitet hat: einmal aus Goethes „Laune des Verliebten", die andere aus Kleists „Amphitryon'. Es ist aber doch etwas sehr Einheitliches entstanden. Nissel hat wie im „Königsrichter" zur ungarischen Geschichte gegriffen und bringt hier eine Episode aus dem Leben des Königs Mathias Corvinus. Aus einer Anekdote, die er in einer Biographie des Königs gefunden hat, entwickelt er die Handlung. Banffy, der getreue Waffenbruder des Königs, setzt Himmel und Hölle in Bewegung, um seine schöne Frau den Augen des Königs zu verbergen. Dieser findet sie doch, entsagt aber, um Ethelkas reines Herz nicht zu verwirren. Der Konflikt der Frau ist genau der der Alkmene im „Amphitryon": sie hat die Ueberlegenheit des Größeren gespürt, hat ihn

kurze Augenblicke geliebt und empfindet nun die von Kleist so schön in diesen Stoff getragene Gefühlsverwirrung. Die Handlung ist sehr gut und flott geführt. Durch die Gestalt des wahnsinnig eifersüchtigen Banffy und durch die Verkleidung, die er anstiftet, um seine Frau zu verbergen, ist den Lustspielanforderungen reichlich Genüge getan.

Auf die Aehnlichkeit zwischen Lindner und Nissel hinsichtlich Stoffwahl und Lebensgefühl wurde schon hingewiesen. In der Ausführung unterscheiden sie sich in einigen Punkten. Nissel ist glücklicher in seinem Streben, den Stoff nach seiner Idee durchzuarbeiten und umzugestalten, während Lindner der weitaus bühnenwirksamere ist. Allerdings läßt es auch Nissel im „Perseus" an echt Lindner'schem Theaterdonner nicht fehlen. Nissel ist der weit ehrlichere und gründlichere. Er erfaßt den Stoff in seiner ganzen Bedeutung, in seinen Beziehungen zu den großen historischen Mächten. Dies dann auch darzustellen und der Geschichte Sinn und Deutung zu geben, ist ihm freilich nur in „Perseus" und „Heinrich der Löwe" gelungen. Diese Stellung zur Geschichte hebt ihn über viele seiner Dichtergefährten hinaus. Den Stoff ganz und gar im dramenmäßigen Sinne durchzuformen, ist aber auch ihm nicht gelungen. Am Beispiel des „Perseus" ist gezeigt worden, wie in den letzten beiden Akten die Geschichte als Rohstoff stehen geblieben ist. Auch dem belehrenden Element ist er nicht entgangen, es finden sich häufig längere Berichte.

Seine Art der Charakterzeichnung ist die allerorts übliche. Die Menschen sind entweder edelmütig (Demetrius in „Perseus", Rudolf von Erlach) oder heldenmütig (Perseus, Aurelia) oder sanftmütig und rein (Agnes von Meran, Ethelka im „Nachtlager"). Von äußerer Beobachtung zeugt kein Charakter, alle Menschen und Verhältnisse sind in Nissels stillem Inneren entstanden. Sie sind aber sauberer und gründlicher behandelt als die Lindnerschen Menschen, und sie verstoßen, wenigstens in den hier genannten Dramen, nicht so grob gegen eine logische Handlungsführung.

Seine genaue Kenntnis der dramatischen Regeln ist schon in „Perseus" sichtbar, der nach allen Regeln der Kunst gebaut ist. Die Handlung ist deutlich so geführt, daß der Held außer an den tragischen Schicksalsschlägen auch an der eigenen Schuld zu Grunde geht. Oberflächlich ist auch eine Verknüpfung von Schuld und Schicksal zur Herbeiführung des Endes versucht. Ein Freund des Demetrius will dessen Ende an Perseus rächen und weist daher den Feinden eine Lücke in der macedonischen Phalanx nach, so daß seine Rache Perseus' eigentliches Ende herbeiführt. Hier erweist sich wieder das eingehende literarhistorische Studium, das diese Menschen alle treiben, und das sie ihrem Werk nur oberflächlich beigeben.

Die Frage seines Gehaltes ist genau so bedingt wie bei Lindner zu bejahen. Konflikt und Entsagung des Perseus enthalten ihn, in allen anderen Stücken ist er durch den bis zum Unerträglichen getriebenen Edelmut verdeckt.

Auch Nissels Sprache ist in ihrem hohen Schwung, im rasenden Vorwärtsstürzen, in ihrer antreibenden Leidenschaftlichkeit der Lindners zu vergleichen. Nissel treibt dies aber ins Geschwollene, Unleidliche, Pathetische. Unzählig sind seine eingestreuten „Ha" oder „Ha fürwahr", oder

seine gekünstelten und gequälten, hochgeschraubten Bilder und Vergleiche. Z. B. wird in „Agnes von Meran" IV, 6 vom König gesagt:

„Er raset, sag ich Euch, —
Da kommt er. Seht, wie seine Pagen fliehn
Vor seines Auges Blitzen, gleich als wären
Es Todespfeile, schwirrend durch die Luft."

An sentimentalen Stellen ist er besonders platt. So sagt Agnes von Meran (III, 5):

„Ich will Dein Heldenweibchen sein, nicht flehn
Und jammern, wenn zum Kampf Du eilst."

Nissels Klage um ein entsetzlich enttäuschungsreiches Leben und darüber, daß man ihn totgeschwiegen habe, ist wohl berechtigt, gemessen am Erfolge, den weniger verdiente Männer als er gehabt haben. Ebenso berechtigt ist aber, wenn er in den Literaturgeschichten als „Epigone der Epigonen" angeführt wird. So sympathisch seine in sich vergrabene Idealistennatur ist — sein Werk steht auf so schwachen Füßen, daß das Stillschweigen um ihn eine innere Berechtigung hatte.

Als drittes Beispiel für die idealistische Richtung folgt eine Betrachtung über

Paul Heyse,

der das Verbindungsglied zu den Verfassern der dritten Gruppe bildet.

Heyses Name ist von allen diesen Dramatikern der bekannteste. Er und Geibel haben stets als Prototypen ihrer Generation gegolten. Heyses Kunstauffassung insbesondere wurde später der Hauptangriffspunkt für die neue Generation. Seine Eleganz, seine Glätte, sein stetes Suchen und Darstellen des absolut Schönen, das ihm als höchste Wahrheit galt, seine Ueberbetonung der Form, kurz alle Eigenschaften, die ihn zum typischen Vertreter der Münchner Dichterschule machen, brachten ihn in absoluten Gegensatz zu den Naturalisten. Auch vom heutigen Standpunkt sind diese Vorwürfe hinsichtlich eines zu jeder Realität beziehungslosen Aestheten-tums aufrecht zu erhalten. In seinem Roman „Merlin" [1]) hat er das reine Künstlerleben geradezu propagiert. Mit einer kleinen geringschätzigen Wendung gegen alle Menschen des praktischen Lebens stellt er diesen „Dichter" hin, der das Dichten als Beruf auffassen will, dessen Begabung aber nicht groß genug ist, um sich durchzusetzen. Heyse hat scheinbar selbst gar nicht gesehen, wie hier sein eigenes Lebensgefühl Schiffbruch erleidet, als er den Dichter seines Romans untergehen läßt, untergehen an widrigen Umständen, die von diesem Menschen nicht überwunden werden konnten, da er nicht Kraft und Richtung besaß und in keinerlei sinngemäßem Zusammenhang mit dem Leben stand. Heyse hat seinen Gedanken konsequent zu Ende gedacht. Er ergreift nicht etwa die naheliegende Lösung des Problems, die in der Gestalt des Arztes gegeben wird, der durch feste Bindung an andere Menschen einem ähnlich nutzlosen Leben wie dem des Dichters entgangen ist. Seine Hauptperson geht nicht aus Unbefriedigtheit zu Grunde, wie es jeder angesichts eines solchen Lebens er-

[1]) P. Heyse, „Merlin", 3 Bde, 1892

warten würde, sondern um einer sittlichen Verfehlung willen, die ihn unfähig zum Dichter macht; denn ein solcher muß „den blanken Schild eines freudigen Herzens haben".[1])

Dieser Hinweis auf den Roman sei vorangestellt, weil er Heyses Lebensgefühl charakterisiert und sein Aesthetentum besonders deutlich aufzeigt.

Heyse nach seinen Dramen beurteilen zu wollen, wäre ungerecht. Man würde ihn dann eine Stufe tiefer einreihen. Als der Novellendichter wird er stets seinen Platz bewahren, vom Dramatiker wird man „Colberg" im Gedächtnis behalten, mit seinen anderen Stücken geht er in der Menge Gleichartiger unter.

Heyse hatte dabei eine ausgesprochene Neigung zum Drama und hat ungefähr 60 Dramen geschrieben; darunter sind viele Trauerspiele großen Formats, von denen aber die meisten der Bedeutung des behandelten Stoffes nach lediglich Kostümstücke genannt werden können. Viele seiner Dramen sind auch aufgeführt worden, doch haben sich nur „Colberg" und „Hans Lange" durchgesetzt. Dies hat sich nun freilich auch bei vielen anderen ergeben, bei Heyse liegt aber seine dramatische Unfähigkeit zugleich in seiner Kunstauffassung begründet. Ein Mensch, der stets das Schöne als oberstes Gesetz gelten ließ, mußte alle charakteristischen Merkmale, sei es von Mensch oder Sache, hiernach glätten und abfeilen. So ist es ihm selten gelungen, einen wirklichen Menschen hinzustellen oder eine schlagkräftige Handlung zu erfinden. Es bleibt alles etwas verschwommen und daher unwirksam. Die positive Seite, die er anderen gegenüber aufzuweisen hat, ist die ausgezeichnete Form des Dargebotenen, die ausgefeilte und gepflegte Sprache, die ihn nur selten in die Plattheiten verfallen läßt, die etwa bei Wilbrandt so störend sind. Auch ist sein Epigonentum nur in der äußeren Form spürbar, während Handlungsverknüpfung, einzelne Szenen usw. ihm eigen sind. Dies setzt ihn besonders zu Lindner in Gegensatz.

Die Verknüpfung seiner Handlungen sind besonders typisch für ihn: Jeder Stoff ist nämlich vermittels einer Liebesgeschichte theatergerecht gemacht worden. Heyse hat sich nicht erst Freytags diesbezügliche Mahnung zu Herzen genommen, sondern dies Motiv liegt bereits in seiner Natur begründet. Bei ihm ist die Liebesgeschichte aber nicht dem Heroischen beigesellt, sondern sie bildet den Nerv des Ganzen, und alle Geschehnisse der Welt werden aus diesem Aspekt gesehen.

Man kann seine Dramen hinsichtlich der Stoffwahl in zwei Gruppen teilen, in die der nationalen Stoffe („Ludwig der Bayer", „Elisabeth Charlotte", „Colberg") und in die der allgemein menschlichen Probleme. („Die Sabinerinnen", „Hadrian", „Graf Königsmark" und „Alkibiades"). Von Stücken, deren Stoff entfernter vom historischen Gebiet liegen, ist abgesehen (z. B. „Francesca von Rimini", „Die Göttin der Vernunft", „Elfriede", „Don Juans Ende"). „Hans Lange", das Stück, das neben „Colberg" die meiste Verbreitung auf dem Theater gefunden hat, ist als Typus des historischen Genrestücks anzusehen.

[1]) Heyse, cit. bei E. Damerau, P. Heyses Dichterbegriff, S. 79

Wenn man in Rechnung zieht, daß Heyse seine Stücke „Ludwig der Bayer" und „Elisabeth Charlotte" auf besonderen Wunsch König Maximilians verfaßt hat, so bleibt sein nationales Gefühl auf „Colberg" beschränkt. Es ist hier allerdings zum schönsten Ausdruck gekommen, aber es ist immer wieder zu betonen, daß „Colberg" einen Einzelfall in seinem Werk darstellt, daß ihm die Konflikte der anderen Stoffe weit näher gelegen haben und mehr von seinem spezifischen Wesen enthalten. Drum seien die ihn dort bewegenden Ideen zuerst genannt.

„Die Sabinerinnen", die den bekannten Raub der Sabinerinnen zum Gegenstand haben, behandeln den Konflikt der Frau zwischen Ehre und Liebe, der nach Heyse zugunsten der Liebe zu entscheiden ist, da die Natur so gebietet. Die eine Sabinerin hat ihre Ehre höher gestellt und wird dafür gestraft.

In „Hadrian" wird die Liebe Kaiser Hadrians zu einem jungen Griechen gezeigt, den er wie einen Sohn zu sich genommen hat. Für den Jüngling entsteht daraus der Konflikt zwischen der Liebe zu seinem neuen Vater und der Sehnsucht nach seinem alten, freien Leben. Der Kaiser, der Widerspruch nicht gewöhnt ist, entscheidet den Konflikt zu seinen eigenen Gunsten und richtet damit den Sohn zu Grunde. Eine besondere Charakterisierung wird hier versucht. Der Kaiser wird exponiert als der vom Leben Unbefriedigte, der verzweifelt nach einer neuen gültigen Religion sucht und sie in der Vergötterung des Sohnes gefunden zu haben glaubt. Die Handlung ist aber keineswegs so eindeutig wie hier berichtet, sondern stellt vielmehr ein unruhiges Durcheinander dar. Allerlei Erfindungen durchkreuzen die ursprüngliche Idee, und das Stück ist vor allem deshalb unbefriedigend, weil Hadrian nicht als despotischer Tyrann gezeigt wird, wie die Handlung es eigentlich verlangt. Dies geschieht vornehmlich aus Heyses ästhetischen Grundsätzen, die ein Abteilen des allzu Furchterregenden verlangen.

„Alkibiades" bringt das Ende des abenteuerlichen Atheners. Hier wird er aber nur von der Seite des Frauenverführers gezeigt, von seiner wirklichen Größe und politischen Wendigkeit wird nur berichtet. Er kommt an den Hof des Satrapen von Persien, um Hilfe für Athen zu erbitten. Die Schwester des Satrapen liebt ihn sofort und ist bereit, mit ihm an den Königshof zu fahren. Alkibiades versäumt zum ersten Male in seinem Leben die Gelegenheit zur entscheidenden Wendung, weil er von der Treue einer ihm ständig folgenden Frau so gerührt ist, daß er sie nicht verlassen kann. Die Perserin rächt sich umgehend und läßt ihn töten. Ist hier auch die Handlung eindeutiger und konzentrierter geführt als im „Hadrian", so gehören die Mittel, mit denen das erreicht ist, einer sehr niederen Literaturstufe an.

„Graf Königsmark" ist vom dramatischen Standpunkt aus das beste der Heyseschen Dramen. Es behandelt die Liebe der Kurprinzessin von Hannover zum Grafen Königsmark, um derentwillen sie später ihr ganzes Leben in Gefangenschaft gelebt hat. Die Entwicklung dieses Verhältnisses geschieht so folgerichtig, die Handlung ist so konzentriert geführt, daß man die vorzügliche Arbeit loben muß. Nur schade, daß das Stück im übrigen so wenig gehaltvoll ist. Auch diesem Stück haften mancherlei Züge der

Schillerschen Planung („Die Prinzessin von Celle") an. Schillers Hauptplan allerdings, — die Prinzessin schuldlos und ohne Einverständnis mit Königsmark zu halten, — mußte Heyse auf seine typische Weise verändern.

„Colberg" hat im Gegensatz zu „Graf Königsmark" sein Hauptgewicht in seinem Gehalt, während ihm beträchtliche technische Mängel anhaften. Hier ist ein Stoff behandelt, der jeden Deutschen begeistern und aufmuntern muß. Es fehlt ihm nur das spezifisch Dramatische, die Entwicklung der Handlung aus einem streng konzentrierten Ansatzpunkt. Als Zusammenhang der Handlung ist hier nur das äußere Motiv der Befreiung Colbergs von der französischen Belagerung tätig. Im epischen Nacheinander werden die Szenen dieser Befreiung aufgereiht. Sieht man aber von den Forderungen an ein einheitliches Drama ab, so ist ein Historienstück entstanden, das noch heute imstande ist, Enthusiasmus und Begeisterung zu erregen. Gestalten wie dieser Gneisenau, dieser Nettelbeck, Szenen wie die, in der es dem Rektor mit der Erzählung vom Thermopylenkampf gelingt, einen Stimmungsumschwung und damit den Mut zum Weiterkämpfen zu erlangen, werden wohl nie ihre Wirkung verlieren. Allerdings muß man wohl auch hier annehmen, daß Heyse diesen Zug von Schiller hat, der plante, im Malteserfragment an einer sinngemäß sehr ähnlichen Stelle einen Chor über Leonidas reflektieren zu lassen.[1])

Die frei erfundene Handlung ist freilich etwas übertrieben und steht einigermaßen isoliert neben den geschichtlichen Ereignissen. Dies Heldenmädchen Rose Blank, die zum König fährt, um ihn um Hilfe für Colberg zu bitten, ist ebenso zu edelmütig geraten wie ihr Bruder ins Jünglingshaft-Ekstatische. Der Grad dieser Verranntheit, mit der ein Mensch Napoleon und die Ideen der französischen Revolution im Augenblick der höchsten Gefahr für sein Vaterland verteidigt, ist etwas stark gewählt, um noch an die zum Schluß eintretende Besserung glauben zu lassen.

„Ludwig der Bayer" und „Elisabeth Charlotte" wurden, wie bereits gesagt, auf Veranlassung des bayerischen Königs geschrieben, was besonders dem ersteren anzumerken ist. Das Stück ist eine ganz flügellahme und langatmige Aneinanderreihung von Episoden aus dem Verhältnis Ludwigs des Bayern und Friedrichs des Schönen. Der für diesen Stoff seit Schillers Gedicht „Deutsche Treue" obligatorische Zug der Rührung über Treue und Freundschaft ist auch bei Heyse zu finden.

„Elisabeth Charlotte" ist eigentlich ein historisches Genrestück, ungeachtet der historischen Sphäre, in der es sich abspielt. Es ist ein Extrakt aus dem Leben der Liselotte von der Pfalz. Interessant ist die Behandlung des Stoffes. Liselotte erscheint als edle und noch jugendlich schöne Fürstin in durchaus geläufiger Manier. Dafür hat Heyse ihre Kammerfrau erfunden, der etliche Grobheiten und ein derbes Wesen auferlegt werden, damit etwas von dem wahren Geist der Liselotte in das Stück komme. Dazu ist das Ganze so voller Sentimentalitäten, — besonders Ludwig XIV. und Liselotte sind dadurch verwässert, — daß das eigentlich historische Geschehen in den Hintergrund gedrängt wird.

Weit mehr noch als dieses Stück ist „Hans Lange" eins der zahlreichen Kostümstücke, in denen es im Grunde gleichgültig ist, daß der junge Mann, der hier vom Bauern Hans Lange erzogen wird, der künftige Pom-

[1]) Schiller, Stl. Werke, Ausg. v. Güntter-Witkowsky, Bd. VIII, S. 40, Leipz, Hesse. 1913

mernherzog ist. Hans Lange spricht hier manch gutes und herzliches Wort, aber die Handlung ist allzu Rührstückhaft, und die Typen, die die Handlung darstellen, sind zu bekannt und abgebraucht, um nicht die kurze Lebensdauer dieses Publikumserfolgs verständlich zu machen.

Heyses Stoffbehandlung ist der Wilbrandtschen ähnlich. Er ergreift einen geschichtlichen Stoff, der ungefähr die äußeren Umstände zur Einkleidung seiner Idee bietet; es ist auch denkbar, daß der lebhafte und vielseitig gebildete Mann bei seinen Studien auf Einzelprobleme gestoßen war, die ihn zur Dramatisierung reizten. Seiner Stoffwahl haftet eine besonders nachdrückliche Aehnlichkeit mit der Schillers an. (Vgl. S. 30.) Er benutzt die historischen Fakten ganz exakt und doch wirkt das Ganze unhistorisch, weil er den Stoff aus einem privaten Interesse für den Einzelmenschen ergriffen hat und die Einkleidung nur aus zeitgenössischen Rücksichten gebraucht.

Die ihn interessierenden Einzelprobleme, etwa, wie sich die Sabinerinnen nach dem Raube den Römern gegenüber verhalten, sind fast überall Liebesprobleme. Der Stoff wird sorgfältig von allen andern Bestandteilen gereinigt und auf die Entwicklung dieser Liebesgeschichte abgestellt. So sind alle bei der Konzeption des „Alkibiades" benutzten Fakten historisch, nur wird er geschichtlich von dem Bruder des Satrapen auf Anstiften Spartas verraten. Heyse aber erfindet die Schwester, die die ganze dramatische Verwicklung verursacht, und damit ist das politische Motiv des Mordes in ein erotisches verwandelt.

Ein Gehalt ist in diesen Stücken, zu denen noch „Francesca da Rimini", „Die Göttin der Vernunft", „Elfriede" und „Don Juans Ende" gehören, natürlich nicht vorhanden. Es wird nur Wert darauf gelegt, die Leidenschaften folgerichtig zu entwickeln. Der einzige Gehalt, der Heyse zuzubilligen ist, liegt in dem warmen Nationalgefühl in „Colberg", und auch hier ist das völlige Alleinstehen dieses Stückes in seinem Werk zu betonen.

Seine ästhetische Richtung zeigt sich ganz besonders in der ihm eigenen versöhnlichen und gänzlich untragischen Ader. Alle Dinge und Personen müssen einen abgerundeten und schönen Eindruck vermitteln. Nur diese Schönheit vermag die gewünschte Beruhigung und Erheiterung zu vermitteln. Daß er von all den Ereignissen vor 1813 gerade die Belagerung von Colberg behandelt, und ihm den glücklichen Schluß eines Waffenstillstands und damit der Rettung Colbergs gibt, ist bezeichnend. Es ist dies der einzig ruhmvolle Moment dieser Jahre. Auch fast alle anderen Dramen haben einen versöhnlichen Schluß. Braschs Versuch [1]), Heyse als echten Tragiker darzustellen, wird schon in seiner eigenen Arbeit zum Scheitern gebracht. Was er zum Beweis anführt, sind lediglich theoretische Aeußerungen aus Romanen und Novellen. Beispielsweise fordert Heyse in der Novelle „Unvergeßbare Worte" [2]) für jedes Trauerspiel eine tragische Schuld. Tragisch ist sie aber nur, „wenn sie vor dem Richterstuhl der wahren Sittlichkeit als Unschuld erscheint". Tragische Schuld nun nennt Heyse eine Schuld, die entsteht, wenn jemand seiner Natur oder seinem ererbten Instinkt zuwider handelt. Dies ist zwar eine sehr künstliche Zuspitzung, sie könnte aber immerhin hingenommen werden, wenn er

[1]) H. Brasch, „Das Tragische bei Paul Heyse"
[2]) Brasch, S. 16

sie öfter angewendet hätte. Sie findet sich aber nur bei den „Sabinerinnen", bei all den übrigen tritt das ein, was Heyse „poetische Gerechtigkeit" nannte:

„Von Sünden loszusprechen,
Die unser Herz von Sittenzwang befreit,
Das ist — und nennt Ihrs auch Verbrechen, —
Poetische Gerechtigkeit.[1])

Und aus einem Heyseschen Aufsatz über Goethes Dramen[2]) zitiert Brasch: „Diese poetische Gerechtigkeit entlasse den Zuschauer mit der beruhigten Empfindung, die jedes echte Kunstwerk hervorheben will", und zwar steht der Anspruch auf diese Gerechtigkeit dem zu, der sich selbst treu geblieben ist, und nicht wider seine Natur gehandelt hat., Darum ist Heyse stets bemüht, seine Helden von einer Schuld freizuhalten und stets versöhnlich will er allen Teilen gerecht werden, alle entschuldigen. Nirgends haben wir daher in seinen Dramen das Gefühl schicksalhafter Notwendigkeit. Volkelt[3]) sagt über Heyses Trauerspiele: „Ueberall ist das Gegenteil des Schicksalswuchtigen vorhanden. Sie zeichnen sich durch das psychologisch Fesselnde, durch den Reichtum an sinnreichen Verknüpfungen aus. Allein es fehlt der Eindruck der großen Mächte."

Heyses Erscheinung innerhalb der hier behandelten Historiendichter hinterläßt einen etwas zwiespältigen Eindruck. Seiner Lebensstellung gemäß ist er der idealistischen Gruppe zuerteilt worden. Hierhin weist ihn auch die sprachliche Durchgestaltung seiner Dramen. Die von ihm behandelten Probleme aber und die ihnen gemäß gestaltete dramatische Verknüpfung läßt ihn den Verfassern der dritten Gruppe bedenklich nahe kommen.

Darum ist diese Charakteristik vor die

Heinrich Kruses

gesetzt worden, die als einziges Beispiel für die dritte Gruppe den Beschluß der Einzelcharakteristiken bildet.

Kruse war der Mann, gegen den sich die ersten Angriffe der Brüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen"[4]) richteten. Er galt ihnen als Personifikation der jambentönenden Historiendichter, — die zwar bis zur Jahrhundertwende noch weiter tätig waren, deren Ansehen aber doch durch die sich seit jenem ersten der Harts immer vermehrenden Angriffe auf sie im Laufe der 80er Jahre gänzlich erschüttert wurde. Dieser erste Versuch war hinsichtlich der Person des Angegriffenen ein glänzender Treffer. Kaum jemand der damaligen „Tragödiendichter" ist von einer solchen Verantwortungs- und Gewissenlosigkeit wie Kruse, niemand von solcher Plattheit und Geschwätzigkeit gewesen. 1868, mit 53 Jahren, schreibt er sein erstes historisches Trauerspiel „Die Gräfin", die mit dem halben Schillerpreis ausgezeichnet wurde (die andere Hälfte erhielt Geibel für seine „Sophonisbe"). Bis 1898 hat er 16 historische Dramen geliefert,

[1]) Brasch, S. 19
[2]) Deutsche Rundschau 1894
[3]) J. Volkelt. „Aesthetik des Tragischen", S. 397
[4]) H. und J. Hart, Kritische Waffengänge, Heft 1: „Der Dramatiker Heinrich Kruse", 1882

die im Grundzug alle gleich sind. Zur Aufführung sind nur wenige gelangt, wohl aber wurden sie viel gelesen und von der Kritik beifällig aufgenommen.

Kruse verarbeitete zwar nur anspruchsvolle geschichtliche Stoffe; seinem Geist und seiner Sprache nach gehört er aber zu den Stückefabrikanten seiner Zeit: zu Paul Lindau, Hugo Bürger-Lubliner und dem etwas früher auftretenden Oskar von Redwitz. Sein Beruf als Journalist und die Eile, mit der seine Stücke geschrieben werden mußten, erklärt zwar vieles in ihnen, keineswegs aber an sich die mangelnde Einsicht seiner gänzlichen Talentlosigkeit.

Seiner Stoffwahl merkt man die eifrige Jagd nach dankbaren Motiven an. Er ist sehr bewandert in der Geschichte und erkennt mit gutem Journalistenblick das Gegeneinander der historischen Fakten. Die historische Idee in der von ihm behandelten Zeit hat er wohl zuweilen begriffen, nicht aber, daß diese nicht ohne weiteres mit der dramatischen zu identifizieren ist. Aber auch die historische Idee macht er nicht, wie die anderen hier erwähnten es taten, zum leitenden Grundmotiv, sondern sie schimmert hier und da in Unterhaltungen durch und tritt auch nur in der Exposition in Erscheinung. So schildert z. B. Karl V. in „Moritz von Sachsen" in sonderbarer Offenherzigkeit den Zustand des Deutschen Reiches. Kruses eifriges Studium der Geschichte wird sichtbar, das ihn jedoch nur einzelne Teile hat auffassen lassen, nicht aber den großen Sinn alles Geschehens. Vielmehr gebraucht er diese Teilerkenntnisse nur, um flüchtig in die Verhältnisse einzuführen. Auch im weiteren Verlauf hält er sich streng an die Tatsachen, insofern er kleine und kleinste Umstände aufs Genaueste benutzt, wie z. B. in „Witzlav von Rügen" der Bericht eines Chronisten verwendet ist, daß die Hufe der Stralsunder Pferde mit Filz umwunden waren, um im Kriege geräuschlos aufzutreten. Aehnliches findet sich überall. Die wichtigen Fakten aber verschweigt er. Keinerlei Sinn, keinerlei Deutung wird in die vorgeführten Umstände gebracht. Die Handlung quält sich in sinnloser Aneinanderreihung einzelner Dinge wie durch ein dichtes Gestrüpp vorwärts.

Die große Mehrzahl der von ihm gebrachten Stoffe ist vor ihm bereits dramatisiert worden. Ihm selbst gehören nur die der „Gräfin" und der beiden Pommerschen Dramen. In etlichen sind sogar deutliche Spuren seiner Vorgänger zu bemerken, so in „Marino Falieri", der ein Gemisch von Hoffmann- und Byron-Reminiszenzen bis zu wörtlichen Anklängen darstellt. Ebenso ist es in „Brutus", der im Vorwort gleich den möglicherweise auftretenden Vorwurf des Plagiats an Shakespeare damit entschuldigt, daß Kruse dieselbe Quelle, nämlich Plutarch, benutzt habe. Allerdings haben seine Personen auch nichts von Shakespeareschem Geist, dafür ist die Handlung genau dieselbe wie im „Julius Cäsar". Die Brüder Hart signieren dieses Drama: „Brutus, der aus Shakespeare schöpft, gleich dem Knaben, der mit der Muschel das Meer ausschöpfen möchte —".[1]) Hier macht sich eine besondere Krusesche Eigenart bemerkbar: daß seine Titel fast nie stimmen. „Brutus" behandelt in den drei ersten Akten dasselbe wie Shakespeares Drama, nur daß das Zentrum fehlt. Antonius, Cassius und Brutus sind durch das ganze Stück mit demselben Interesse behandelt.

[1]) H. und J. Hart a, a. O., S. 10

Ebenso ist es mit seinem letzten Drama „Heinrich VII.", das auf eine Schillersche Planung zurückgeht. Kruse versucht damit, die Lücke in Shakespeares Königsdramen auszufüllen. Behandelt ist aber nur die Geschichte Warbecks, die auch Schiller im Auge gehabt hat. Natürlich kommt auch Heinrich VII. vor, aber nur, soweit er mit Warbeck zu tun hatte. „Raven Barnekow" heißt das eine der pommerschen Dramen, obgleich dieser nur als Gegenspieler des stralsundischen Bürgermeisters auftritt und bereits im 3. Akt getötet wird. Das Stück ist die Dramatisierung eines Abschnitts der Stralsunder Stadtchronik. Der Mittelpunkt und Held ist eigentlich der Bürgermeister von Stralsund und der Titel ist nur insofern berechtigt, als der Ausschnitt aus der Stadtchronik auf die Kämpfe gegen Raven Barnekow beschränkt ist.

Dies führt zum Hauptpunkt der Kruseschen Dramatik, nämlich seinem zähen Haften am Geschichtsbuch. Hier ist nichts nach einer Idee umgestaltet oder wenigstens geordnet; nichts ist um einen Mittelpunkt konzentriert, nirgends ist Wichtiges vom Unwichtigen geschieden. In müder und breiter Geschwätzigkeit sind die einzelnen Szenen aneinandergereiht, keine geht auf einen einheitlichen Kern zurück; alle bedeuten etwas Verschiedenes und sind häufig untereinander uneins und widersinnig.

Notwendig für seine stark erweiterte Form ist der häufige Schauplatzwechsel. In jedem Akt gibt es drei, oft auch vier oder fünf verschiedene Schauplätze. Mit wahrer Lust und Liebe jagt Kruse seinen Hörer hin und her, häufig ohne Sinn und Verstand. Manchmal hat er sich die Mahnung der Kritiker, nicht zu oft zu wechseln, zu Herzen genommen, und er bringt die verschiedensten Dinge in derselben Szenerie unter. Z. B. spielt der erste Akt von „Moritz von Sachsen" in Moritz' Quartier in Regensburg. Hier befindet sich erst Moritz mit seinen Räten, dann kommt Karl V., endlich dessen Schwester mit dem ganzen Hof, der sich zum Zwecke verschiedener Heiraten in Regensburg versammelt hat. Sie tritt mit dem Ruf auf: „Heiraten sind das Glück von Oesterreich".. Nach diesem kurzem, prächtigem Auftritt bleibt eine Hofdame befremdlicherweise allein zurück, in der dann der zurückkehrende Moritz eine alte Liebe erkennt. — Wichtigste Unterhaltungen von großen Staatsmännern finden bei ihm stets auf der Straße statt. Ueberhaupt kann man kaum unglücklichere Schauplätze für die Vorgänge wählen, als Kruse dies trotz seines beständigen Wechsels tut.

Eine Eigenart Kruses ist auch die Naivität, mit der er mit hohen und höchsten Personen umspringt, königliches Wesen ist ihm fremd. Z. B. sagt die Braut des Grafen von Oldenburg in „Die Gräfin" von diesem: „Mein Adolf lächelt wie die Frühlingssonne". (I, 1.) Und in derselben alltäglich-spießbürgerlichen Art wird eine Prinzessin in „Raven Barnekow" von dem Stralsunder Bürgermeister erzogen. Sie bekommt des öfteren die gute Lehre:

„Bei Zeiten mit der Wäsche auf den Zaun —
So trocknet sie!"

Auch die Bürgermeisterin spart nicht mit Rat:

„Hüpf über, sagte meine Mutter mir,
Als ich zu gehen anfing, und mir die Schwelle
Unübersteiglich schien."

Schillers Herzogin von Burgund in „Warbeck" ist eine großzügige Intrigantin, die Krusesche dagegen ist eine dicke, gemütliche Bürgersfrau.

Mit ähnlicher Naivität versetzt er seine Personen hin und her, so daß sie an den merkwürdigsten Schauplätzen auftreten müssen. So fährt in „Heinrich VII." eine Herzogin auf ein Stündchen zu einer anderen von Brest nach Arras, um ihr ihr Leid zu klagen. Naiv ist auch die Art zu nennen, mit der Kruses Helden sich und andere charakterisieren. Alle diese in seinen Dramen in nichts von ihrer Umgebung ab und sind keineswegs mit den ihnen zustehenden Eigenschaften ausgerüstet. Von Moritz von Sachsens Kriegstaten wird beständig geredet, gezeigt wird er jedoch nur als leichtfertiger junger Mann, der sich überall durch seine gute Laune durchbringt. Hier liegt der Fehler der indirekten Charakteristik, vor dem Freytag gewarnt hat, offen zu Tage.

In derselben Art, wie diese „Tragöden" handeln, sprechen sie auch: schwulstigstes Pathos steht neben trivialsten Plattheiten. So schreibt Moritz von Sachsen im Anfang des Stückes mehrmals den Titel „Kurfürst von Sachsen". Er wirft dann aber schnell das Papier ins Feuer:

„Fort, fort Verräter! Zeugen
Der Schwachheit, die den Starken selbst beschleicht.
Mein Hemd verbrennt ich, wüßt es meine Pläne."

Oder in Akt IV, 2 desselben Dramas heißt es:

(Karl V.) „O Absalom, mein Sohn, mein Sohn!
(sein Rat) „O Herr, der Meißner ist ein Gleißner,
Sagt ich stets."

Die Hofdame der Königin von Ungarn in „Moritz", I, 8:

„Drum näh ich oft mir noch um Mitternacht
Die Finger an den alten Fähnchen wund."

Rosamunde, die Gattin des Lombardenkönigs Alboin, hat diesen ermorden lassen und muß nun mit dem Mörder fliehen. Doch dringt sie auf Heirat:

„Du denkst doch nicht, daß ich das Land mit Dir
Durchstreichen soll als Abenteuerin —"

auch soll er den Trauring nicht vergessen.[1])

Zum Schluß sei noch auf die unsinnige Bezeichnung hingewiesen, die Kruse allen seinen Stücken beigelegt hat. Das Wort „Trauerspiel" erfährt in Kruses Anwendung eine ungeheure Ausdehnung. Irgend jemand stirbt auch immer in seinen Stücken, häufig sogar mehrere. Von Tragik wird bei diesem Manne nicht zu reden sein, der in der „Gräfin" das erschütternde Fazit zieht: „sie starb an Engelmann und ihrer Liebe" (V, 10), oder an ähnlicher Stelle in „König Erich", V, 5: „so sterben Schwäne, sagt man, mit Gesang".

[1]) Hart a. a. O., S. 38

Ohne jede höhere Idee, ohne jede Fähigkeit, einen Stoff übersichtlich zu ordnen und zu dramatisieren oder Sinn in das aneinandergereihte Geschehen zu bringen, beruht Kruses einzige Wirkung auf der ihm angeborenen sentimentalen Kleinbürgermoral, die ihn den Reihen der oben genannten Literaten zuweist. Diese schrieben aber wenigstens keine großen historischen Trauerspiele und vergrößerten so auch nicht den Abstand zwischen Wollen und Vollbringen, zwischen Stoff und ihn bemeisterndem Geist.

Dieses besonders grobe Beispiel beschließt die Reihe der Einzelcharakteristiken. Lehrreich ist es dadurch, daß sich alle hier genannten Einzelheiten, wie etwa eine unendlich verzweigte Handlung, die völlig untragische Haltung, die Plattheit der Moralitäten und Sentimentalitäten zwar bei jedem dieser Dichter finden, in dieser Häufung aber nur bei Kruse und der von ihm vertretenen Verfassergruppe beherrschend geworden ist.

IV. Ernst von Wildenbruch

Wildenbruch ist in jedem Sinne der Vollender der Tradition der Historiendichter des 19. Jahrhunderts gewesen, einmal weil er der letzte war, der sich in den Formen des großen historischen Dramas ausdrückte, andererseits weil er sich in seiner Qualität über seine Vorgänger erhob.

Wildenbruch ist eine der interessantesten Dichtererscheinungen der wilhelminischen Aera. Von seiner Zeit als Zuspätgekommener angesehen, der veralteten Dichtformen ein Scheinleben verlieh, fühlte er selbst sich anfangs als Verkünder seiner Zeit, und geriet erst allmählich in erbitterten Gegensatz zu ihr. Vom heutigen Standpunkt aus ist er als einer der ganz Wenigen anzusehen, die seiner Zeit zukunftweisend gewesen sind. Zukunftweisend einmal, als er als einsamer Seher immer wieder auf das sich zusammenziehende Verhängnis hinwies, zum anderen als er die Notwendigkeit der Volkwerdung, der Einigkeit der Nation, bis ins innerste durchfühlt hatte. Seine von heute gesehen zwiespältige Stellung soll hier gezeigt werden: daß er einerseits, ganz unwilhelminisch, nicht die Augen vor dem sichtbar nahenden Unheil verschloß, und daß er doch in Form und Temperamentsäußerung so sehr in seiner Epoche wurzelte, daß eine Renaissance auf dem Theater, so wünschenswert sie bei seiner Geisteshaltung wäre, ungemein erschwert ist.

Vorangestellt sei die Frage nach seinem Gehalt, woraus sich alles andere ergibt. Wildenbruchs Persönlichkeit und sein ausgeprägtes Wollen ist das Begeisternde, das Bleibende an ihm. Seinem Werk haften zu viele Mängel an.

Wildenbruch hat in seinem Streben keinerlei Entwicklung erfahren. In seinem ersten wie in seinem letzten Werk gestaltet er stets aus derselben Idee, ergreift seinen Stoff aus dem einen Motiv heraus, und um dieser Einseitigkeit willen hat er sein Werk zu einem so eindringlichen gemacht. „Seine Tat war eigentlich nicht das Dichten, das Gestalten gemäß den Gesetzen der Welt, sondern das Reden, das Propagieren einer Idee". [1])

Diese seine Idee war der Dienst am Vaterland, an der deutschen Nation. Jeder, der zu ihr gehört, muß ihr auf seine Weise dienen; er persönlich wollte dies in seinen Dramen tun. Litzmann[2]) sagt, daß „er in ahnungsvoller Witterung kommender Gefahren jede Stunde verloren glaubte, die nicht der Arbeit am Ausbau und der Vertiefung des persönlichen Verantwortungsgefühls des einzelnen für das Allgemeine gewidmet war". Dieses nationale Verantwortungsgefühl, das einzige, was an ihm stets steigende Entwicklung erfuhr, ist das Charakteristische für ihn, hier liegt sein ganz persönlicher Gehalt.

---

[1]) Avenarius, E. v W., Kunstwart 22, 9, 1909
[2]) Litzmann, Wildenbruch Biogr. Bd. II, S. 102

Er fühlte sich ganz fest mit dem Leben der Nation verhaftet, fühlte diese vor allem als lebendiges organisches Wesen, an dem er selbst Teil hatte, und „so hatte ihm auch in den Plänen und Träumen seiner Jünglingsjahre nie der Gedanke kommen können, die Brücken zur Vergangenheit radikal abzubrechen, sich als Ich selbst zu setzen, von sich aus eine Neuorientierung zu versuchen, und diese durch sein Werk seinen Zeitgenossen aufzudrängen". Er wollte vielmehr die „verschütteten Kanäle zu den geheimen eigenen und ewigen Quellen deutscher geistiger Kraft wieder schiffbar machen". Und so „stellte sich ihm auch jedes Erlebnis der Gegenwart, jede zeitgeschichtliche Erfahrung immer unter dem Gesichtswinkel der historischen Zusammenhänge dar". [1])

„Er betrachtete es geradezu als Pflicht, aus dem Gestern und Heute für sich und sein Volk die Losung für die Zukunft zu holen, die Vergangenheit immer wieder zu befragen um Vorbilder, Analogien, Richtlinien für kommende Geschlechter und Zeiten." [2])

Geschichtliche Stoffe sind für ihn nicht mehr nur Modesache, Freude am Prunk, sondern innere Notwendigkeit durch eben jenes sich Verhaftetfühlen mit dem Leben seines Volkes, sei es in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. In seinem Vortrag: „Das deutsche Drama, seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand", 1898 [3]), sagt er: „Darum ist zu allen Zeiten das Drama auf das innigste mit dem Schicksal des Volkes verknüpft gewesen, aus dem es entstand. Das Schicksal eines Volkes aber ist seine Geschichte. Darum ist und bleibt das historische Drama das eigentliche —".

Seine Geschichtsauffassung kann man eine „symbolische" nennen. Nicht der Mensch schafft sich sein Geschick, bestimmt die historischen Vorgänge, er ist andererseits aber auch nicht willenloses Werkzeug der Mächte, sondern seine Gestalt wird als Symbol für sie gesetzt. Er wurde immer mehr, „je älter er wurde, dazu gedrängt, bei der Gestaltung geschichtlicher Vorgänge — — — die einzelne Begebenheit und den einzelnen Träger einer solchen nur als einzelne Inkarnationen der großen Menschheits- und Völkeridee zu erfassen und zu werten." [4])

Die klarste Ausprägung findet diese Anschauung in seinem Drama „Die Tochter des Erasmus". Jede Gestalt verkörpert eine ganze Welt und in dem seelischen Kampf der Männer Erasmus und Hutten wird der Wesensgehalt der geistigen Kämpfe dieser Zeit gegeben. Ebenso klar wird seine Auffassung in einem Problem dargelegt, das in fast allen seinen Dramen wiederkehrt. Es ist das Problem des Gegensatzes der Generationen. Ueberall stehen sich Vertreter der neuen und alten Zeit gegenüber, in seinen frühen Dramen („Harold", „Mennonit", „Väter und Söhne") sind es alt und jung, die den Gegensatz repräsentieren, in den „Quitzows" und im „Neuen Herrn" sind es die Vertreter des Junkertums, die der neuen Zeit verständnislos gegenüberstehen, im „Generalfeldoberst" ist es ein Einziger, der vorausahnend die Größe der zukünftigen Zeit den anderen verständnislosen mitteilen will, in seinen beiden letzten Dramen endlich („Rabensteinerin", „Der deutsche König") ist wieder die Jugend die Trägerin des neuen Gedankens. Durchweg aber ist der neue Mensch der, der zur Volkwerdung drängt, der alte der, der ihr entgegensteht.

---

[1]) Litzmann, Wildenbruch Biogr. II, S. 92
[2]) Litzmann, W. und der nationale Gedanke, S. 23
[3]) Ges. Werke, Bd. 16, S. 141
[4]) Litzmann, Biogr. II, S. 206

Aus dieser symbolischen Auffassung heraus stellt er in seinen reifen Werken die großen geschichtlichen Persönlichkeiten selbst in den Mittelpunkt. Ausnahmen hiervon bilden nur die Werke, die dem Verbot des „Generalfeldoberst" folgen („Gewitternacht", „Der Junge von Hennersdorf", „Jungfer Immergrün"), in denen die Gestalt Friedrichs des Großen nur indirekt handelnd auftritt, der „Mennonit" und „Väter und Söhne", in denen sich die Geschicke von Privatpersonen auf weltgeschichtlichem Hintergrund abspielen, und endlich die „Rabensteinerin", deren Bedeutung vorwiegend auf kulturhistorischem Gebiet liegt.

Wildenbruch faßte nicht nur die Geschichte symbolhaft auf, sondern er gestaltete auch seine Dramen aus diesem Prinzip. Als Beispiel sei an „die Tochter des Erasmus" erinnert, in der der ganze Kampf der Reformation in symbolischen Gestalten vor Augen gestellt wird. Von wirklichen historischen Fakten ist nur sehr wenig verwandt; eigentlich historisch ist nur der Reichstag zu Worms und Luthers Erscheinen dort. Die dramatische Verknüpfung, hier wie in keinem anderen seiner Dramen bewundernswürdig erfunden, ist, symbolisch aufzufassen, geschöpft aus der Wesensauffassung des Erasmus und Huttens, aus dem Gegensatz von Humanismus und Reformation. Die Tochter des Erasmus, eine frei erfundene Gestalt, steht zwischen beiden, ist anfänglich die kühle, ebenso kluge wie gefühllose Tochter ihres Vaters, die sich aus Angst vor den menschlichen Empfindungen und den sich daraus entwickelnden Schmerzen in ihr Innerstes eingekapselt hat. Durch Hutten wird sie zum wirklichen Leben geführt, zur inneren Verbundenheit mit allem, was wahrhaft deutsch empfindet. Ihr Vater bleibt allein zurück, und verliert nun noch den letzten Zusammenhalt mit dem Lebendigen, weil er sich nicht aus der aristokratischen Vereinsamung hat lösen können, weil er nicht mit Luther den Weg zum Volk, zur werdenden Nation hat gehen können. Der 3. Akt ist die Gipfelung dieser Anschauung, er ist auch am heftigsten von einem naturalistisch geschulten Kritikertum angegriffen worden. Er spielt vor der Wormser Residenz, in der sich Luther vor dem Reichstag verantwortet. Die Wache teilt sich in Spanier und Deutsche, Führer sind Frundsberg und Alba. Alle Deutschen ergreifen für Luther Partei, Alba ist ihr erbitterter Widerpart. Hutten erscheint mit den vereinigten Bauern und Landsknechten und stellt damit die vollständige Ueberbrückung der Stände dar. Er fragt die Spanier, was sie hier auf deutschem Boden zu suchen hätten, es entsteht ein allgemeiner Kampf, Hutten kämpft mit dem einen spanischen Führer, sie wechseln die Ausrufe:

(Spanier): „Alle Heiligen und die Kirche!"
(Hutten): „Gott und der neue Mensch!"

und mit des Spaniers Tod wird der Sieg des neuen Menschen dargestellt. Luthers Erscheinen hoch oben auf der Treppe, von den deutschen Fürsten und Edlen begleitet, unter Huttens Begleitworten: „das Licht steht auf, der Tag bricht an, — — so spricht die Stimme einer neuen Zeit! Glückselige wir, die wir angehören der neuen Welt", endet diesen Akt.

Dies zeigt auch zugleich im wesentlichen Wildenbruchs Behandlung der historischen Fakten: in großartiger Zusammenschau, in wenigen symbolischen Vorgängen versteht er den wesentlichen Gehalt der Epoche, der Ereignisse auszuschöpfen.

Eine Zeit, die vom Historismus geschult und durch den Realismus und Naturalismus vor allem auf die Bedeutung des genau zu beachtenden Wie und Wann der Ereignisse hingewiesen war, mußte Wildenbruchs historische Darstellungen mit Entrüstung von sich weisen. Für die ältere Generation ist Rankes Urteil charakteristisch, der die „Karolinger" eine „Karikatur der wahren Geschichte" nannte.[1]) Für die jüngere Generation barg — außer der Häufung der direkten Verstöße gegen die historische Wahrheit, wie Röhr sie zusammenstellt[2]) — vor allem die absolute Mißachtung des Umstandes, daß die Ereignisse gerade so und an dieser Stelle geschehen waren, den weitverbreiteten Anlaß, Wildenbruchs absolute Unfähigkeit für logische Motivation zu tadeln. Vom heutigen Standpunkt ist Wildenbruchs Geschichtsdarstellung aus dem von ihm selbst beabsichtigten Gesichtspunkt zu betrachten, nämlich dem bereits erwähnten der Schaffung von Analogien für seine Zeit. Das Motto, das er den „Karolingern" gab:

„Der Historiker liest im Buch der Geschichte die Zeilen,
Zwischen den Zeilen den Sinn liest und erklärt der Poet."

war für die Menschen der 80er Jahre nicht anders zu verstehen, als daß der Dichter aus der genauen Beachtung der Fakten eine Sinndeutung der Geschehnisse unternahm. Daß Wildenbruch aber in ganz anderer, in tendenziöser Absicht an die Stoffe heranging, war ihnen unverständlich und tadelnswert. Diese seine Tendenz, die durchweg im nationalen liegt, wurde auch von der nächsten Generation abgelehnt, obgleich ja gerade sie Stoffe forderte, die lebendig und zeitgemäß waren. Wildenbruchs Zeitgemäßheit aber wollte niemand sehen, da niemand die Notwendigkeit dieses düsteren Prophetentums begriff.

Sein Verhältnis zum Stoff ist aus dieser seiner Einstellung zu verstehen. Er sucht in allen vergangenen Zeiten und Ereignissen den Kern darzustellen, der Vergleichsmöglichkeiten zur Gegenwart bietet. Als Beispiel seien die Kulturkampfstücke genannt, „Das neue Gebot" und „Heinrich und Heinrichs Geschlecht". Allerdings tritt sein eifrig protestantischer Standpunkt auch sonst überall in Erscheinung. Die religiöse Frage hat ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigt. Er träumte von einer einigen, rein deutschen Kirche, die für ihn nur durch den Protestantismus realisierbar erschien. Immer wieder ging er die geschichtlichen Epochen durch, die den Glauben überfremdet, die Macht der Katholischen Kirche befestigt hatten, so daß diese dem Volk ihre fremden und nicht in ihm entstandenen Formen und Anschauungen aufzwingen konnte. Der Niederschlag dieses Gedankens zeigt sich im „Neuen Gebot", in dem die Wirkungen der clunyacensischen Kirchenreformen auf den deutschen Geistlichen gezeigt werden, der mit Weib und Kind als wahrer Helfer des Volkes unter ihm lebt, und der unter den verschiedenen Anforderungen: denen Gottes und denen der Kirche, zusammenbricht. Aehnlich wird an der Gestalt Gregors in „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" dargestellt, wie die Trennung von Christentum und Kirche durch das päpstliche Machtstreben beginnt. „Die Tochter des Erasmus" bringt dieses Problem zum Abschluß. Wildenbruch ergreift ganz und gar Partei für die Seite, die Christentum und Nation vereinigen wird. Erasmus ist für ihn der Mann, der den falschen Weg schreitet. Nicht für sich in aristokratischer Zurückgezogenheit soll geschaffen werden, sondern in lebendigem Einklang mit dem Volk.

---

[1]) Röhr, „Wildenbruch als Dramatiker" S. 63
[2]) S. 269 f.

In diesem Drama ist noch ein andres Problem verwandt, das Wildenbruch sehr am Herzen lag, und das deutlich seine Zeitbezogenheit zeigt: Hutten glaubt nicht, daß Erasmus nur aus Furcht vor der Verletzung seines Aristokratentums und der Freiheit seiner eignen Person vor der Vereinigung mit Luther zurückschreckt, sondern daß er Neid gegenüber dem Größeren empfindet[1]): „O Deutschland, im großen Werk geeint, so wieder hinsiechen sollst du in halbem Vollbringen! — — — Wie sie sich aufrichten werden all die Köpfe voll spitzfindigem Gelehrtendünkels, weil Erasmus ihnen gesagt hat, daß Begeisterung Dummheit ist! Wie er hervorbrechen wird aus seiner schmutzigen Höhle, der gelbgrüne Höllenhund, der Deutschland zerfleischt, der Neid." —

Die Notwendigkeit der Neugründung des Reiches von Preußen aus wollte er in einer Folge von Hohenzollernstücken darstellen. Dies Unternehmen scheiterte aber vollständig an der Kurzsichtigkeit des Kaisers, der wünschte, daß nur erfreuliche Phasen dramatisiert würden, und nicht im mindesten begriff, welche Möglichkeiten gerade in der Folge der aufgezeigten Geschehnisse lag, und daß er mit dem Verbot des „Generalfeldoberst" einen der wenigen Versuche, die Reichsgründung auch kulturell zu befestigen, zerstörte. Das Problem des „Generalfeldoberst" ist für Wildenbruchs Zeit so interessant gewesen wie für die heutige. Hier wird die Unmöglichkeit des protestantischen Sieges dargelegt, so lange in seinen Reihen verzweifelte Zwiespältigkeit herrscht. Glänzend ist der Zeitpunkt für diese Idee gewählt: unmittelbar vor Ausbruch des 30jährigen Krieges sucht der Held, ein Hohenzoller, den Führer für das protestantische Deutschland, mahnt in erschütternden Worten zur Einigkeit, da nur in ihr der Sieg gegen den Katholizismus zu finden sei. Aber niemand begreift die Notwendigkeit dieses Rufs, die Größe dieser Idee zerschellt in dem sinnlosen Durcheinander des Kriegsanfangs. Selbst hier, wo es nahe gelegen hätte, irrt Wildenbruch keinen Augenblick von seinem Standpunkt ab. Seine Klage gilt nur der Uneinigkeit seiner eigenen Seite, kein Gedanke der Bewunderung ist für die Stärke der anderen Seite übrig.

In seinen letzten Dramen, vom „Laurin" an, treten die religiösen Probleme hinter den politischen zurück. Ist auch der Grundgedanke ähnlich: die Verteidigung deutschen Wesens dem fremden gegenüber, so ist doch hier seine stets wachsende Ueberzeugung sichtbar, daß Deutschlands Einkreisung immer bedrohlicher werde, daß dagegen nur Einigkeit, Zusammenschluß der Nation helfe. „König Laurin" und „Ermanarich der König" sind Stoffe aus der germanischen Geschichte, in denen Wildenbruch nahezu ins mythenbildende greift. In ihnen wird der Untergang durch zu großes Vertrauen zu dem Fremden oder durch Verrat aus den eignen Reihen herbeigeführt. „Der deutsche König" bringt das Problem zur Lösung durch die Tat Heinrichs I., der die Verantwortung übernahm, sein Volk gegen die Hunnen zu schützen.

Im „König Laurin" ist noch ein besonderes Zeitproblem zum Ausdruck gebracht. Wildenbruch legte hier seine Ansicht über den Burenkrieg nieder. Das tapfere und zum Aeußersten entschlossene Volk wird nicht durch Macht und Kraft des Größeren besiegt, sondern durch dessen Hinterlist, mit der das dargebrachte Vertrauen belohnt wird. „Die Rabensteinerin"

[1]) Ges. Werke, Bd. 12, S. 103.

verquickt mit ihrem kulturhistorischen Gewande die Idee des wahren Kolonistentums: Die Kolonien nicht nur zu besitzen und auszubeuten, sondern sie sich auch wirklich zu eigen zu machen, das fremde Volk und das eigene möglichst fest zusammenzuschließen, — eine Idee, die in diesen Tagen von höchster Aktualität war. Aus diesen Beispielen wird seine Stoffwahl deutlich, und sie zeigen sein außerordentliches Geschick, für eine Idee, die ihm in der Gegenwart nahe gekommen war, den geeigneten geschichtlichen Zeitpunkt zu finden, um die in der Idee liegende Erschütterung um so wirksamer zu machen.

Neben diesen Sonderideen, die dem einzelnen Werk zugrunde liegen, findet sich in allen diejenige, die er mit Kleist gemeinsam hat: die Auseinandersetzung des einzelnen mit der Gesamtheit, die Darlegung der Möglichkeiten, die dem einzelnen für den Dienst an seinem Volk zur Verfügung stehen. Die Wertung des Menschen ergibt sich aus dem Grade seiner Bewährung.

Die Dramatisierung wird also erreicht durch die Verquickung der Sonderidee mit der allgemeinen stets wiederkehrenden. Dies läßt sich überall zeigen, soll hier aber nur an einigen Dramen durchgeführt werden.

In „Harold" hat der Held durch die Liebe zu der Tochter Wilhelms des Eroberers seine Aufgabe der Befreiung seines Volkes vergessen, er schwört diesem einen Eid, der mit seiner Aufgabe nicht vereinbar ist und führt seinen Untergang damit herbei. Sonderidee ist hier der „Kampf zwischen der höheren Kultur eines zugleich klugen und tapferen Eroberervolkes — und der dumpfen, durch die Impulse triebhafter Leidenschaften bestimmten Gebundenheit der Angelsachsen". [1])

In den „Quitzows" ist es der Wille des Einzelnen, der gegen die Gesamtheit steht, um ihr seinen Willen aufzudrücken. Die Verkennung der rechten Stunde, in der Dietrich Quitzow mit Hilfe seiner märkischen Landsleute seine Pläne durchführen könnte, zeigt sein eigennütziges Streben. Der neue Mensch Hohenzollern vollbringt das neue Werk.

Im „König Laurin" ist ebenfalls die Eigennützigkeit der Herrscherin behandelt. Die Gotenkönigin Amalasunta sucht den königlichen Menschen, der gleich ihr einsam über den Menschen steht. Sie glaubt, diesen im Kaiser Justinian gefunden zu haben und überliefert daher mit ihrer eigenen Person auch ihr Volk, in gänzlicher Mißachtung desselben. Justinian aber ist der Zwerg Laurin:

„Er ist ein Zauberer,
Er starb schon hundertmal, und stirbt doch nie,
Heut heißt er Justinian, einst hieß er anders,
Heißt morgen wieder anders, niemand weiß,
Wie er sich übermorgen nennen wird.
Und immer wieder ist's Laurin, der schwarze Zwerg,
Ihm ist versprochen, daß er leben soll
Bis alle weißen blonden Menschen tot.'
(„König Laurin" 1, 2, 2.)

Und so überliefert Justitian die Gotenkönigin und ihr Volk dem Verderben.

[1]) Litzmann, Einltf. zu Har., Ges. Werke B, 7.

Beim Uebergang zur Untersuchung der technischen Seite in Wildenbruchs Dramen sei auf die Dissertation von Bruno Koch, „Technik in den Dramen Wildenbruchs", Münster 1923, hingewiesen. Außerdem ist diese Frage weit ausführlicher in der zahlreichen Zeitschriftenliteratur behandelt als die Erörterung seines Gehalts, und kann daher hier auf das nötigste beschränkt werden.

Wildenbruch ist ausgesprochener Handlungsdramatiker, seine Dramen stellen den denkbar größten Gegensatz zu denen Otto Ludwigs dar. Litzmann zitiert aus Gesprächen Wildenbruchs[1]): „Die Linie ist die Seele des Dramas. Führung der Linie ist dramatische Kunst. Linie ist die Fabel. Darum ist die Fabel die Hauptsache im Drama, nicht der Charakter der Figur . Hieraus ergibt sich einerseits die Kontinuität dramatischer Wirkung, denn den Charakter sehen andere Zeiten und andere Völker nach ihrer Eigenart an und schildern ihn anders als andere; die Wirkung der Fabel ist immer die gleiche, sie zwingt die Menschheit."

Aus den ihm für den Zusammenhang notwendig erscheinenden Fakten stellt er eine Handlung zusammen, für deren Darstellung er die oben erwähnten symbolischen Personen braucht. Sie werden mit den Eigenschaften versehen, die die Handlung zum Fortgang benötigt. Dies verursacht häufig große Unwahrscheinlichkeiten und Charakterbrüche, da die Personen sich nach den Anforderungen der Handlung richten müssen. Bezüglich dieser Unwahrscheinlichkeiten verweise ich besonders auf das bereits mehrfach zitierte Buch von Röhr, in dem Röhr versucht, Wildenbruchs Dramen auf den „Grad der erreichten Wahrscheinlichkeit oder Illusion" (Vorwort) zu prüfen, welche an sich schon einseitige Betrachtung bei Wildenbruch noch besonders zum negativen Resultat führt. Immerhin bringt er eine genaue Untersuchung der „sorglosen" (Litzmann) Dichtweise Wildenbruchs. Ich zitiere hier nur kurz einige Sätze Röhrs und gebe dafür in Klammern Beispiele[1]): „Sie (Wildenbruchs Menschen) wagen Dinge, die sie allen Verhältnissen nach nie wagen dürfen, (Bernhard in „Die Karolinger") sie trauen, wo das äußerste Mißtrauen am Platze wäre, (Ferdinand in „Väter und Söhne", Amalasunta in „König Laurin") sie leisten Versprechen, die sonst niemand geben würde, (Harold), sie schweigen, wo sie aller Erwartung nach sprechen müßten, (Wilfried in „Harold") sie kennen Umstände und Tatsachen nicht, die ihnen bekannt sein müßten". Dieses findet sich besonders häufig. Auf diese Weise wird die ganze Verwirrung in „Väter und Söhne" erreicht, die die Voraussetzung für die weitere Handlung ergibt, — oder Konrad Quitzow kennt seinen Bruder und dessen Charakter nicht; selbst Ermanarich (in „Ermanarich der König") ist nicht vertraut mit der Art seines zweiten Sohnes, obgleich er als allwissend dargestellt wird.

Daß diese Unwahrscheinlichkeiten vorhanden sind, ist ein Beweis dafür, daß Wildenbruchs Handlung nicht vollständig aus den Fakten heraus ersonnen sind, sondern eine subjektive Auswahl aus dem Material darstellt, um an ihr seine vorgefaßte Idee zu verwirklichen. Wären die Handlungen als Sinndeutung der Fakten entstanden, so könnten sich nicht diese Gedankenfehler und -sprünge ergeben.

[1]) Litzmann, Biogr. B, II, S. 94
[1]) Röhr, S. 251

Wildenbruchs Handlungen sind charakteristisch für ihn. Sie sind keineswegs fortlaufend komponiert, aus einer Exposition herausgesponnen und in folgerichtigem Nacheinander entwickelt, sondern sie sind sprunghaft, Bild wird an Bild gereiht, zusammengehalten durch das innere Motiv, das aber häufig über der äußeren Theaterhandlung vergessen wird. Jedes Bild ist äußerlich in sich geschlossen, stellt eine Phase der Entwicklung der inneren Idee dar. Als typisches Beispiel sei hier die Handlungsführung von „Harold" wiedergegeben.

Der 1. Akt ist als Exposition nicht ausreichend. Er bringt hauptsächlich den Gegensatz Sachsen — Normannen und klärt die politische Stellung Eduards und Harolds. Er führt nur in die bestehenden Verhältnisse ein. Der 2. Akt enthält die eigentliche Handlungsverknüpfung. Harolds Bruder, von Eduard als Geisel gestellt, wird von Wilhelm, dem Normannenherzog, seiner Tochter Adele übergeben. Diese Uebergabe bedeutet zugleich mit der noch fehlenden Exposition die Ankurbelung der Handlung. Ebenso wird hier bekannt, daß Eduard Wilhelm zum Erben seiner Krone eingesetzt hat. Der 2. Teil des 2. Aktes endet bereits mit einem Höhepunkt, mit Eduards Umkehr, der Verbannung der Normannen aus England und der Versöhnung mit Harold. Dieser zieht in die Normandie, um seinen Bruder selbst zu holen. Dieser Akt bringt mit der Umkehr Eduards den wesentlichen Teil der im 1. Akt angesponnenen Gedanken zum Abschluß. Der 3. Akt hat wieder eine einigermaßen in sich abgeschlossene Handlung, die Liebeshandlung. Harold und Adele lieben sich sofort. (Eine von Wildenbruchs typischen Unwahrscheinlichkeiten ist hier, daß Harold ganz allein des Wegs daher kommt, um am normannischen Hof seinen Bruder auszulösen, und dabei im Walde zufällig auf Adele stößt). Der Höhepunkt dieses Akts ist zugleich der des Stücks, Wilhelm läßt Harold schwören, daß er ihm zu dem verhelfe, was Eduard Wilhelm versprochen habe. Harold weiß nicht, daß dies Versprechen den englischen Königsthron betrifft, fragt auch nicht, sondern schwört und wird dafür mit Adele verlobt. Gleich danach erfährt er die Wahrheit und eilt nach England. Damit ist die Liebesgeschichte beendet.

Der 4. Akt beginnt mit der Kronenübergabe Eduards an Harold, im 2. Teil wird durch das Bekanntwerden von Harolds Eid das Volk von ihm und seiner Sache abgewendet. Die Gestalt des Priesters Wilfried, der von der Kirche beauftragt ist, den Eid bekanntzugeben, ist eine echte Wildenbruch-Figur. Er hat im 3. Akt die List mit angehört, durch die Wilhelm Harold zum falschen Eid gebracht hat, er verbannt jetzt aber, entgegen den Regungen seines angelsächsischen Herzens, seinen König Harold, da die Kirche dies befiehlt, und bekennt die List erst, als es zu spät ist. Der Schluß des 4. Aktes ist eigentlich bereits der des Stücks. Harold, vom Volk verlassen, beschließt, den Feind bei Hastings zu stellen. Seine Losung: „Kämpfen bis zum Tode", deutet auf den Ausgang hin. Der 5. Akt ist lediglich Apotheose. Adele sieht im Geiste das Schlachtfeld von Hastings und Harolds Leiche, worüber sie stirbt. Eine Verwandlung zeigt das Schlachtfeld selbst, auf dem Harolds Mutter seinen Leichnam findet und ihn mit rührenden Worten beklagt. Der Normannenherzog will ihr den Leichnam nicht geben; erst als er den Tod seiner Tochter erfährt, und daß ihr letztes Wort „Harold" gewesen sei, beschließt er das Drama: „Gebt

dieser Frau den Leichnam ihres Sohnes". Es zeigt sich also, daß mit jedem neuen Schauplatz zugleich eine Neubelebung der Handlung verbunden ist und daß jeder Akt eine einigermaßen abgeschlossene Handlung hat.

Innere Entwicklungen der Personen werden nicht dargestellt. Vielmehr entwickelt sich nur die Handlung, und die Personen sind so mit ihr verbunden, jede Person ist so für den Teil der Handlung, den sie darstellt, komponiert, daß eine Wandlung nicht möglich ist. (Dietrich Quitzow, Erasmus, Rochow im „Neuen Herrn".) Aeußeres Geschehen wird dargestellt mit der inneren Sinndeutung der vorerwähnten Ideen, nicht wird an einer historischen Persönlichkeit ein innerer Konflikt entwickelt. An diesem Geschehen erhält jede Person ihren Part, den sie durchzuführen hat. Keine Gestalt ist wirklich beobachtet oder steht als voller, abgerundeter Mensch da. Eine bedingte Ausnahme bilden hier nur seine Berliner Volkstypen, die aber in ihrer übergroßen Vollkommenheit ebenfalls bedenklich idealisiert erscheinen.

In der Anlage von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" greift er als einzigen Fall über dies Prinzip hinaus. Hier versucht er, „das Werdende, die innere Notwendigkeit des Geschehens nicht nur in der innerlichen Verknüpfung der Begebenheiten, sondern aus der Seele und der Natur der diese tragische Handlung organisierenden Persönlichkeiten zu gestalten". [1])

Er selbst sagt: „Die (seine Vorgänger) habens alle falsch angefangen, die haben den Heinrich aus den Ereignissen konstruiert, aber die Ereignisse sind so geworden, weil Heinrich so war, wie er war".

Diese Anschauung ist in Wildenbruchs Werk ein Sonderfall. So zeigt er im Vorspiel, wie Heinrich durch die ungerechte Behandlung zu dem jähzornigen, überheftigen Mann wird, der aus den historischen Fakten sichtbar wird. Ihm wird Gregor gegenübergestellt, und aus dessen Charakter der notwendige Zusammenstoß der beiden begründet. Auch Heinrich V. ist auf dieser Grundlage angelegt. Er gelangt durch seine eiserne Härte und Kälte zum Ziel. Für das Verhältnis Vater — Sohn ist außer dem psychologischen Problem noch ein anderes anzunehmen: Heinrich V. ist hier als Vertreter der jungen Generation gekennzeichnet. In diesem Verhältnis wird Wildenbruchs Zeitbezogenheit besonders deutlich. „Das was hier anhebt, ist der Kampf nicht nur zwischen einem Vater und seinem Sohn vor 1000 Jahren, sondern mindestens ebenso sehr der Kampf der Generationen um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts, der Kampf zwischen einem trotz aller Enttäuschungen und Erfahrungen immer noch illusionsfreudigen und gläubigen Geschlecht, und einer illusionslosen, tief ungläubigen Jugend".[2]) Diese Begründung der Handlungsverknüpfung durch den Charakter ist aber keineswegs so zu verstehen, als sei hier ein psychologisch vertieftes Charakterdrama geschrieben, vielmehr ist die Handlung nur auf wenige bestimmte charakterliche Merkmale begründet: auf Heinrichs und Gregors Herrschsucht, auf Heinrichs ungezügeltes Temperament, auf Gregors überspitzte Klugheit, auf Heinrich V. gefühllose und unberechenbare Kälte. Dadurch ergibt sich im Verlauf der Erfindung dieselbe Handlungsverknüpfung wie überall, nur daß er hier von der symbolischen Darstellung abweicht.

---

[1]) Litzmann, Einleitung zum Drama, Ges. Werke, Bd. 11
[2]) Litzmann, Einleitung zum Drama

Die Konzentrierung der Handlung ist nur in wenigen Stücken vorhanden: „Harold", „Der Mennonit", „Das neue Gebot", „Der Generalfeldoberst", „Ermanarich der König", „Der deutsche König". Bei allen anderen überwiegt das Motiv der weitverzweigten Nebenhandlungen, das Gegeneinander innerhalb der Haupthandlung gegenüber der Konzentrierung um einen Hauptheiden.

Wildenbruchs Handlungen bieten ein sehr buntes Bild, seine Begleitungen des eigentlichen Themas sind außerordentlich ineinander verschlungen. Beispiele für eine stark das Interesse abziehende Nebenhandlung lassen sich überall nachweisen; — einige Male ist es geradezu eine Doppelhandlung. („Väter und Söhne", „Gewitternacht", „König Laurin", „Der neue Herr".) Das extremste Beispiel dafür bieten die „Karolinger". Dort wird die abenteuerliche Gestalt des „Pyrenäenwolfes" Bernhard ganz in den Mittelpunkt gerückt, und er verursacht die Verschlingungen der Handlung, obgleich ursprünglich der Kampf der Karolinger untereinander geplant war. „Die Quitzows" bringen die typische Handlungsverknüpfung des Historiendramas, zeigen aber dabei durchaus das straffe Ausgerichtetsein nach der herrschenden Idee, das Wildenbruch in seinen guten Dramen auszeichnet. Hier ist auf der einen Seite der Willen der Mark, repräsentiert durch die Stadt Berlin, auf der anderen steht Dietrich Quitzow, und dazwischen der Hohenzoller. Das Land ersehnt den Frieden unter einer starken Hand, glaubt ihn erst unter dem Quitzow zu finden, sieht dann aber, daß dieser ganz eigensüchtige Pläne verfolgt. Der Hohenzoller erst ist der Mensch, der ihnen Frieden und Einigkeit geben kann. Durch diese drei Mächte, die gegeneinander abgewogen sind, ist die Gestalt des jüngeren Quitzow wie ein Band geflochten, er ist der eigentliche Held, da er ein Quitzow ist, und doch ein neuer Mensch; er auch führt durch seines Bruders und seinen eigenen Tod das Ende und den Sieg des Neuen herbei. Allerdings faßte Wildenbruch seine Dramen mit wachsendem Alter immer straffer an, sie sind immer weniger durchsetzt mit ausgesprochenen Nebenhandlungen, (womit ich etwa eine Handlung wie die Genofeva-Handlung im „Generaloberst" meine). Die Verflochtenheit verschiedener gleichwertiger Personen wird aber stets beibehalten; sie sind nach einem bestimmten System ausgerichtet oder sie ordnen sich einer beherrschenden Person unter. („Ermanarich der König".) In der „Tochter des Erasmus" stehen sich Erasmus und Hutten gegenüber, verbunden durch Erasmus' Tochter. In „König Laurin" sind es 4 Personen, Amalasunta, Amalrich auf der einen Seite, Justinian und Theodora auf der anderen, wobei ungefähr gleich viele Szenen auf jede Seite verteilt worden sind und Amalasunta nur durch die Verbindung beider als eine Art Heldin erscheint. Aehnlich ist es in der „Rabensteinerin". „Der deutsche König" hat eine etwas konzentriertere Handlung, bringt aber auch in der Gestalt König Konrads und der alten Oda starke Nebenfiguren.

Die Taten der Helden sind eng mit der äußeren Handlung verknüpft; innere Kämpfe finden fast gar nicht statt. Wo ein Konflikt für den Helden droht, wird er sofort in Tat umgesetzt. So kehrt Harold sich nicht an seinen Eid, sondern ergreift entschlossen selbst die Krone; Konrad Quitzow tötet seinen Bruder und nimmt den Tod auf sich, als er das Recht auf der anderen Seite erkennt. Ermanarich schwankt nicht, seinen zweiten Sohn

an die Stelle des ersten zu setzen, obgleich er das dadurch entstehende Unglück ahnen müßte. Erst als es eingetreten ist, ändert er seinen Willen.

Aus diesem Grunde ergibt sich ein stark veräußerlichtes Moment in der Tragik der Wildenbruchschen Dramen. Das immer wiederkehrende Problem des Menschen, der zu seiner Zeit in Widerspruch steht, bedeutet ihre Tragik. Diese wird aber nur in der äußeren Handlung benutzt, die Menschen selbst sind sich der aus ihrer Veranlagung entstehenden Schuld nicht bewußt, sie geraten durch die äußeren Ereignisse in Bedrängnis und unterliegen ihnen. Volkelt[1]) nennt dies „Charaktere ungespaltener Art". „Prallte ihre Natur nicht mit der feindlichen Welt zusammen, so würden sie sich in ihrer Einseitigkeit völlig wohl befinden."

In einigen Fällen (König Eduard in „Harold", Dietrich Quitzow, siehe S. 78, Prophezeiungen) versucht Wildenbruch, die Tragik dieser Menschen aufzuzeigen. Es sind dies aber gerade Stellen, die äußerst unvermittelt und eingeflickt wirken. Die plötzlichen Erkenntnisse, die hier den Menschen aufdämmern, erscheinen offensichtlich aus einer sentimentalen Regung des Dichters entstanden und zeigen, daß er Anregungen theoretischer Art über das Wesen der Tragik in seine eigenen völlig anders gearteten Dramen übernommen hat.

Alle Wildenbruchschen Menschen sind Tatmenschen im äußerlichen Sinne; Reflexionen über ihre Schuld oder Leiden, das aus einer solchen entstanden ist, werden nur selten und dann in unzusammenhängenden abrupten Stellen gegeben. Meistens sind die Personen auch so mit handgreiflicher Schuld beladen, sind so einseitig in ihrer dem Neuen und Guten entgegengesetzten Natur festgelegt, daß eine tragische Stimmung nicht aufkommt.

Ein direktes Hinwirken der Schuld auf das Ende des Dramas ist häufig auch gar nicht zu bemerken, sondern die Menschen sterben dann in möglichst genauer Erfüllung der Geschichte aus äußeren Gründen. (Tod Heinrichs IV., Wimar Knechts in „Das neue Gebot", Huttens in „Erasmus".)

Ein einziges Mal hat Wildenbruch eine tragische Gestalt geschaffen, das ist der Generalfeldoberst. Dieser Mann ist zu früh gekommen, hat einsehen müssen, daß niemand seine Pläne versteht. Ein letztesmal hat er getraut und ist ein letztesmal getäuscht worden. Die Vollziehung seines Todes ist für ihn nur leere Form. Diese Dramengestalt war Wildenbruch auch besonders lieb, da er ihr ein großes Stück von sich selbst mitgegeben hatte.

Formal ist Wildenbruchs Drama also ebenfalls Historiendrama: ein Stück abgegrenzte Geschichte, im Nacheinander der Bilder gegeben. Die Idee ist vollständig in Tat und Handlung umgesetzt. Im Unterschied zu den vorigen Historiendichtern beherrscht hier die Idee die Abgrenzung des Stoffes, so daß die Handlung nach dieser Seite hin als einheitlich zu betrachten ist. Die starke Auflockerung der Form hinsichtlich Handlung, Zeit und Ort findet sich auch hier.

Sein Geschick, die Vorgänge auf wenige bestimmte bezeichnende Bilder zusammenzudrängen, ist außerordentlich und beweist sein Verständnis für das Wesentliche eines Einzelvorgangs im Zusammenhang des Gesamt-

[1]) Aesthetik des Tragischen, S. 303

geschehens. Dies zeigt sich besonders in „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", in dem die ungeheure Stoffülle in den notwendigen Phasen dramatisiert ist.

Sein Talent für Wirkung, das hier in gutem Sinn sichtbar wird, charakterisiert aber auch in weniger gutem Sinne das äußere Gesicht seiner Dramen. Durch die Aneinanderreihung von Bildern war er gezwungen, in jedem dieser Akte einen Höhepunkt und einen wirkungsvollen Schluß anzubringen. Dieses Bestreben zeigt sich vom 1. Akt an, eine Steigerung zum eigentlichen Höhepunkt hin verschwindet vollständig in dem steten Getöse der angebrachten Theatercoups, der Effekte, der völlig übersteigerten pomphaften Reden.

Diese übergroße Leidenschaftlichkeit, die sich bis zur unerträglichen Uebertriebenheit aufbauscht, ist der Punkt, an dem auch unsere heutige Anteilnahme versagt. So sehr dem Menschen Wildenbruch und seiner Idee Bewunderung gezollt werden muß, so wenig wird es möglich sein, ihn auch mit Begeisterung auf dem Theater gespielt zu sehen. Szenen wie der Schluß der „Quitzows", wie der des 1. Aktes von „König Heinrich" oder der 4. Akt in „König Laurin", die den wesentlichen Niederschlag von Wildenbruchs Temperament zeigen, sind in ihrer ekstatischen Unvernunft nahezu peinlich.

Aehnlich ist es mit Wildenbruchs Gestalten. Sie sind ursprünglich nur auf eine bestimmte Wirkung, auf einen bestimmten Typ angelegt und geraten ihm im Feuer des Schaffens immer extremer. Man wird nirgends sonst solche bis zur Albernheit verrannten Sektierer finden wie in dem „Mennonit", nirgends einen so engstirnigen uneinsichtigen Junker wie Rochow im „Neuen Herrn"; und eine Frau, selbst wenn man ihr die Züge einer Frauenrechtlerin verleiht, wird unmöglich so ihr Volk vergessen können, so töricht handeln wie Amalasunta in „König Laurin". Wildenbruchs Theaterbösewichter sind die schwärzesten, seine Engel die reinsten des ganzen Jahrhunderts. Zu den unwahrscheinlichen Menschen kommen die ebenso unwahrscheinlichen Situationen, wie an den Beispielen im „Harold" schon gezeigt wurde.

Die Sprache kennzeichnet am meisten den Dramatiker Wildenbruch. Wie nirgends sonst, so herrscht auch hier nicht der geringste Funken eines ordnenden Verstandes, sondern überall nur ausbrechende Leidenschaft, ungehemmtes Gefühl. In dem hochtrabenden Pathos zeigt sich seine Zugehörigkeit zur wilhelminischen Zeit, die er sonst in seinen Anschauungen so weit hinter sich gelassen hatte. Es ist ihm zwar gelungen, eine ganz eigne Sprache zu bilden, aber sie stimmt in ihrer pathetischen Schwülstigkeit mißtrauisch gegen die Wahrheit des Gesagten. Auch dieses ist bei Röhr genau behandelt. Als Beispiel soll hier einiges über eine sich in den letzten Dramen des Dichters immer mehr herausbildende Manier der sprachlichen Umstellung stehen[1]): „sonst morgen kommen wir", „jetzt deiner lacht er", usw.

Noch mit einer anderen Eigenschaft reiht sich Wildenbruch in die Reihe seiner Vorgänger ein: mit seinem Hang zur Sentimentalität, zum gewaltsam Rühren-wollen. Als Beweis dafür sei an die oben berichtete Endszene von „Harold" erinnert, in der die Mutter an Harolds Leiche uns schon

[1]) Röhr, a. a. O., S. 248

Tränen entlockt, und wo überdies dem Normannenherzog noch der rührende Tod seiner Tochter gemeldet wird. Hierher gehören insbesondere auch die sämtlichen vorkommenden Liebesszenen.

Eine besondere Eigenart Wildenbruchs sind zahlreiche Prophezeiungen, wie etwa die Voraussagen König Eduards in „Harold“ [1]) oder Dietrich Quitzows Kanonenlied[2]) oder die Prophezeiungen der künftigen Größe des eben geborenen Hohenzollern im „Generalfeldoberst“ [3]).

Diese Voraussagen stehen ganz unvermittelt und unverbunden mit der Handlung da; sie zeigen als eine Art lyrischen Erguß die subjektive Anteilnahme des Autors, sein Miterleben dieses Augenblicks, und sind daher als Gedichte, für sich genommen, sehr schön. Das einzige Beispiel, in dem Stoff und Absicht des Dichters zusammentreffen, sei nicht verschwiegen. Es sind wohl Wildenbruchs letzte Worte im Drama gewesen: „Uns umlagert die Feindschaft der Menschen, um uns kriechen die schwarzen Schlangen, die Weltenvergifter Neid und Haß. Was denn haben wir? Nur uns selber, eine Sache, an die wir glauben, einen Gott, auf den wir vertrauen, Kraft in den Gliedern, Furcht nicht vor Menschen, was noch brauchen wir — kommt zum Sieg!“ [4])

In einigen Episodenszenen hat sich Wildenbruch dem realistischen Drama genähert. In allen brandenburgischen Stücken („Väter und Söhne“, „Die Quitzows“, „Der neue Herr“, „Junge von Hennersdorf“, „Jungfer Immergrün“) finden sich Berliner Volksszenen, die außerordentlich zur Erzeugung der Atmosphäre beitragen. Was wären die „Quitzows“ ohne diese in Berlin spielenden Expositionsszenen, die in einfacher, aber treffender Prosa aufs beste in die Wirren der Zeit einführen? — Aber diese Szenen bedeuteten für Wildenbruch nur beiläufigen Schmuck, ebenso wie ihn seine Kindererzählungen gegenüber seinen Dramen gering dünkten. Seine Liebe galt den volltönenden Versen. Sein übergroßes Pathos, seine leidenschaftliche, unlogische Art, seine Sentimentalität haben Wildenbruch nicht so im Herzen seiner Nation weiterleben lassen, wie es ihm als Ideal in den „Lieder des Euripides“ vorschwebte. Wie Euripides, der so aus dem Innersten des Volkes heraus zu singen verstand, daß die Menschen seine Lieder im größten Elend sangen, und sich damit ihre Befreiung aus der Gefangenschaft erkauften, und daher, wie Plutarch berichtet, ihre Rettung dem Euripides verdankten, so ist es auch Wildenbruchs Hoffnung gewesen, seinem Volk ein Führer zu sein, es begeistern zu können.

„Das Verhältnis des Dichters zur Welt, der aus nationalem Boden hervorgegangen, zum Erlöser seiner Volksgenossen, zugleich aber über die Schranken der Nationalität herauswachsend, zu einem Allgemeingut aller wird —“ [5]), dieses Ideal eines Dichters soll hier am Ende stehen. Wenn es auch unerreicht geblieben ist, so bedeutet es doch den anderen Historiendichtern gegenüber eine wachsende Erkenntnis für den wesentlichen Gehalt des historischen Dramatikers.

---

[1]) Ges. Werke, Bd. 7, S. 109
[2]) „Die Quitzows“, Ges. Werke, Bd. 9, S. 314
[3]) Ges. Werke, Bd. 9, S. 350, S. 553
[4]) „Der deutsche König“, Ges. Werke. Bd. 13, S. 462
[5]) Wildenbruch, „Die Lieder des Euripides“, Aufs. Nationalztg. 25, 6. 1906

Anhang

Dramenverzeichnis

Brachvogel, A. E.	1856	Narziß
	1875	Der Bruderstreit
Burckhardt, Jakob	1883	Der Tod des Alkibiades
Conrad, G.	1884	Katharina von Medici
Dahn, Felix	1875	Markgraf Rüdiger von Bechelaren
Devrient, Otto	1867	Zwei Könige
Ebner-Eschenbach, M. v.	1860	Maria Stuart in Schottland
Fischer, J. G.	1866	Florian Geyer
	1868	Kaiser Maximilian von Mexiko
Fitger, Arthur	1873	Adalbert von Bremen
	1888	Die Rosen von Tyburn
	1903	San Marcos Tochter
Freytag, Gustav	1859	Die Fabier
Geibel, Emanuel	1868	Sophonisbe
Gisecke, Robert	1865	Dramatische Bilder aus deutscher Geschichte
		Johann Rathenow, Bürgermeister von Berlin
Girndt	1880	Dankelmann
Gottschall, Rud. v.	1843	Ulrich von Hutten
	1846	Robespierre
	1854	Pitt und Fox
	1855	Mazeppa
	1863	König Karl XII.
	1865	Die Diplomaten
	1865	Der Nabob
	1866	Katharina Howard
	1871	Herzog Bernhard von Weimar
	1871	Die Welt des Schwindels
	1889	Maria von Padilla
	1901	Der Götze von Venedig
Gregorovius, F.	1851	Der Tod des Tiberius
Greif, Martin	1873	Korfiz Ulfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark
	1876	Nero
	1878	Marino Falieri
	1878	Francesca von Rimini
	1879	Prinz Eugen
	1887	Heinrich der Löwe
	1887	Die Pfalz im Rhein
	1889	Konradin
	1891	Ludwig der Bayer
	1894	Agnes Bernauer
	1894 (65)	Hans Sachs
	1899	General York

Hamerling, Robert	1870	Danton und Robespierre
Herrig, Hans	1873	Kaiser Friedrich der Rotbart
	1876	Der Kurprinz
	1881	Konradin
	1883	Nero
	1883	Luther
	1887	Columbus
Heyse, Paul	1850	Francesca von Rimini
	1858	Die Sabinerinnen
	1862	Ludwig der Bayer
	1864	Hadrian
	1864	Hans Lange
	1865	Colberg
	1865	Elisabeth Charlotte
	1869	Die Göttin der Vernunft
	1868/70	Graf Königsmark
	1877	Elfriede
	1881	Alkibiades
	1883	Don Juans Ende
		Die Weiber von Schorndorf
Kaiser	1874	General Laudon
Klein, J. L.	1847	Zenobia
	1867	Heliodora
Koberstein		Erich XIV.
Kralik, Richard	1885	Maximilian
Kruse, Heinrich	1868	Die Gräfin
	1870	Wullenwever
	1871	König Erich
	1872	Moritz von Sachsen
	1874	Brutus
	1876	Marino Falieri
	1877	Das Mädchen von Byzanz
	1878	Rosamunde
	1879	Der Verbannte (Korfiz Ulfeldt)
	1880	Raven Barnekow
	1881	Witzlav von Rügen
	1882	Alexei
	1888	Arabella Stuart
	1890	Hans Waldmann
	1894	Nero
	1898	Heinrich VII.
Lassalle, Ferdinand	1859	Franz von Sickingen
Lindner, Albert	1864	Brutus und Collatinus
	1866	Stauf und Welf
	1867	Katharina II.
	1870	Die Bluthochzeit oder die Bartholomäusnacht
	1871	Friedrich Wilhelm der Kurprinz
	1875	Don Juan d'Austria
	1875	Marino Falieri
	1883	Der Reformator

Meyr	1851	Franz von Sickingen
	1862	Karl der Kühne
	1868	Mechtilde
Nissel, Franz	1853 (62)	Perseus von Macedonien
	1858	Heinrich der Löwe
	1856	Dido
	1859	Die Jakobiten
	1863	Die Zauberin am Stein
	1865	Der Königsrichter
	1874	Rudolf von Erlach
	1877	Agnes von Meran
	1881	Ein Nachtlager Corvins
Pichler, Adolf	1860	Die Tarquinier
Redwitz, Oskar von	1853	Sieglinde
	1856	Thomas Morus
	1859	Philippine Welser
	1860	Der Zuchtmeister von Nürnberg
Saar, Ferdinand von	1863/67	Heinrich IV.
	1885	Thassilo
Schack, Graf von	Buch-	Die Pisaner
	ausgabe v.	Gaston
	1885	Timandra
		Atlantis
		Heliodor
		Kaiser Balduin
		Der Kaiserbote
		Cancan
Schmidt, E.	1856	Macchinvellir
	1860	Stein und Napoleon
	1861	Brandenburgs erster Friedrich
		Peter der Große
Tempeltey, Eduard	1861	Hie Welf, hie Waiblingen
Weil von Weilen, Jos.	1881	König Erich
Widmann, Jos. V.	1866	Arnold von Brescia
	1867	Orgetorix
	1869	Buddha
	1879	Oenone
	1880	Die Königin des Ostens
	1902	Die Muse des Aretin
Wilbrandt, Adolf	1869	Der Graf von Hammerstein
	1870	Grachus der Volkstribun
	1871	Giordano Bruno
	1872	Arria und Messalina
	1874/5	Nero
	1876	Kriemhild
	1879	Robert Kerr
	1885	Der Meister von Palmyra
	1888	Markgraf Waldemar
	1889	Kaiser Otto und Stephanie
	1890	Gräfin Mathilde

	1894	Der Königsbote
	1895	Die Eidgenossen
	1898	Der Herzog
	1900	Timandra
	1907	König und Kronprinz
	1907	König Teja
	1910	Siegfried der Cherusker
Wildenbruch, Ernst von	1869	Spartakus
	1875 (81)	Harold
	1877	Der Mennonit
	1878	Die Karolinger
	1880	Väter und Söhne
	1883/4	Christoph Marlow
	1885	Das neue Gebot
	1886	Der Fürst von Verona
	1886/88	Die Quitzows
	1888/89	Der Generalfeldoberst
	1889	Der neue Herr
	1892	Herzog Bernhard von Weimar
	1893/94	Heinrich und Heinrichs Geschlecht
	1895	Der Junge von Hennersdorf
	1895	Jungfer Immergrün
	1897	Gewitternacht
	1899	Die Tochter des Erasmus
	1899/1902	König Laurin
	1904	Die Lieder des Euripides
	1903, 06, 08	Ermanarich der König
	1905	Die Rabensteinerin
	1906, 08	Der deutsche König

Literaturverzeichnis

R. F. Arnold, Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830. Straßburg 1909.

R. F. Arnold, Das moderne Drama. Straßburg 1908.

B. Busse, Das Drama: IV. Vom Realismus bis zur Gegenwart. Aus „Natur und Geisteswelt" Nr. 290. 2. Aufl. 1922.

Berth. Litzmann, Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. Vorlesungen. 2. Aufl. Hamburg, Leipzig 1894.

Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

R. M. Meyer, Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Berlin 1900.

Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart. Dresden 1905.

K. Weitbrecht, Das deutsche Drama. 2. Auflage, Berlin 1903.
G. Witkowsky, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Aus „Natur und Geisteswelt". Nr. 51. Leipzig 1913.

Zu Kap. I.

Wilhelm Windelband, Die Philosophie im deutschen Geistesleben des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1909.
Ernst Bergmann, Der Geist des 19. Jahrhunderts. Breslau 1922.
Below, Die deutsche Geschichtsschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unseren Tagen. Handbuch Below-Meinecke. Abt. I. München, Berlin 1911. 2. erweiterte Auflage.
Fueter, Geschichte der neueren Historiographie. Handbuch Below-Meinecke. Abt. I. München, Berlin 1911.
Peter Brieger, Die deutsche Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert. Berlin 1930.
Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipzig, Berlin 1925.
Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft. Potsdam 1924.
Walter Linden, Das Zeitalter des Realismus. (1830—1885.) Aufriß der deutschen Literaturgeschichte, hsg. von Korff-Linden. 3. Aufl. 1932.
Ermatinger, Zeitstil und Persönlichkeit, IV.: Das Zeitalter des Realismus. Dt. Vsft. 1926.
Kindermann, Die literarische Entfaltung des 19. Jahrhunderts. German.-Roman. Monatsheft. IV., 1926. Heft 1—2.
Heinz Walter Placzek, Das historische Drama z. Zt. Hebbels. Diss. Berlin 1928, German. Studien 62.

Zu Kap. II.

Otto Ludwigs Gesammelte Schriften. Hsg. von Ad. Stern und E. Schmidt. 6 Bde. Leipzig 1891.
Nachlaßschriften. Hsg. von Moritz Heydrich. 2 Bde. Leipzig 1874.
Wilh. Schmidt, Otto Ludwigs „Makkabäer". D. Leipzig 1907.
J. Auerbach, „Die Makkabäer" von Otto Ludwig. D. Bern 1906.
Hugo Ed. Eick, Otto Ludwigs Wallensteinplan. D. Greifswald 1900.
Jul. Petri, Der Agnes-Bernauer-Stoff im deutschen Drama, unter besonderer Berücksichtigung von Otto Ludwigs handschriftlichem Nachlaß. D. Rostock 1892.
B. Golz, Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung. D. Leipzig 1897.
Kräger, Otto Ludwigs Genovefafragment. Euphorion VI, S. 304—333.
K. Adams, Otto Ludwigs Theorie über das Drama. D. Greifwald 1892.
Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. Oldenburg 1902.

Otto Brahm (Abrahamson), Die Agnes-Bernauer-Dramen von Otto Ludwig und Fr. Hebbel. Edlingers Literaturblatt, Wien 1878, Heft 20—21.

A. Bartels, Fr. Hebbel und O. Ludwig. Grenzbote III, 1895.

H. Kühnlein, Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller. Leipzig 1900.

Zu Kap. III, 1.

Gustav Freytag, Technik des Dramas. Leipzig 1876. 3. verb. Aufl.

O. v. d. Pfordten, Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901.

Joh. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1923. 4. Aufl.

K. Frenzel, Berliner Dramaturgie. 2 Bde. Erfurt 1877.

Rich. Hamel, Hannoversche Dramaturgie. Hannover 1900.

Paul Lindau, Dramaturgische Blätter. 2 Bde. Stuttgart 1877.

Ad. Müller-Guttenbrunn, Dramaturgische Gänge. Dresden 1892.

Max Grube, Geschichte der Meininger. Berlin, Leipzig 1926.

Zu Kap. III, 2a.

Victor Klemperer, Adolf Wilbrandt. Eine Studie zu seinen Werken. Stuttgart, Berlin 1907.

Eduard Scharrer, Adolf Wilbrandt als Dramatiker. München 1912 (mit Literaturverzeichnis).

Ad. Wilbrandt, Gespräche und Monologe. Slg. vermischter Schriften. Stuttgart 1889.

Zu Kap. III, 2b.

S. M. Prem, Martin Greif. Leipzig 1911 (mit Literaturverzeichnis).

Wilh. Kosch, Martin Greif in seinen Werken. Leipzig 1909 (mit Literaturverzeichnis).

W. Bormann, Martin Greif, der Dramatiker. Deutsche Dramaturgie 1897, Heft 6—12.

E. Henschke, Das Volkstümliche in Greifs vaterländischen Bühnendichtungen. Ztsft. f. dt. Unterricht. VIII.

Zu Kap. III, 2c.

Adalbert v. Hanstein, Albert Lindner. Berlin 1888.

Franz Koch, Albert Lindner als Dramatiker. Weimar 1914 (mit Literaturverzeichnis).

Erich Schmidt, Albert Lindner. Allg. Deutsche Biogr., Bd. 51.

A. Lindner, Aus dem dramatischen Atelier. Westermanns Monatshefte, Bd. 45. 1879.

Zu Kap. III, 2d.

Franz Nissel, Ausgewählte dramatische Werke. 1 Bd. Stuttgart 1892.

Dramatische Werke, 2 Bde., hsg. von Car. Nissel, Stuttgart 1894, 96.

Franz Nissel, Mein Leben. Stuttgart 1894.

Walter Bormann, Franz Nissel, Deutsche Dramaturgie, I. 1895.

Walter Bormann, Ueber „Ein Nachtlager Corvins". Deutsche Dramaturgie, 1896/97. Heft 3, 4.

L. Lier, Franz Nissel. Dt. Dramaturgie, I. 1895.
Mor. Necker, Fr. Nissel. Grillparzer-Jahrbuch IV., S. 307.

Zu Kap. III, 2e.

E. Petzet, Paul Heyse als Dramatiker. Stuttgart 1904.
Erika Damerau, P. Heyses Dichterbegriff. Diss. Frankfurt 1932.
H. Brasch, Das Tragische bei P. Heyse. Diss. Jena 1922.
H. Spiero, Heyse, der Dichter und seine Werke. Stuttgart 1910.
V. Klemperer, Heyse als Dramatiker. „Theater", I., 1910.
A. v. Berger, P. Heyse als Dramatiker. Literarisches Echo, 12, 1910.
Georg Brandes, Moderne Geister. Frankfurt 1882.
Paul Heyse, Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. Berlin 1900.
Erich Schmidt, Charakteristiken. Berlin 1886.

Zu Kap. III, 2f.

F. H. Brandes, Kruse als Dramatiker. Berlin 1901.
H. u. J. Hart, Kritische Waffengänge. Heft I; der Dramatiker Heinrich Kruse. Berlin 1882.
E. Lange, Heinrich Kruses pommersche Dramen. Greifswald 1902.

Mich. Tichoff, Studien über Gustav Freytags Trauerspiel „Die Fabier". Diss. Leipzig 1910.

Zu Kap. IV.

E. v. Wildenbruch, Gesammelte Werke. Hsg. v. Berth. Litzmann. 16 Bde. Reihe II: Dramen, Bd. 7—16. Berlin 1911—24.
Berthold Litzmann, E. v. Wildenbruch, 2 Bde. Bd. I 1913, Bd. II 1916.
Jul. Röhr, Wildenbruch als Dramatiker. Berlin 1908.
Bruno Koch, Die Technik in den Dramen Wildenbruchs. Diss. Münster 1923.

Lebenslauf

Am 24. Oktober 1909 wurde ich, Renate Richter, als Tochter des Fabrikanten Ewald Richter und seiner Ehefrau Milly geb. Reichstein in Brandenburg/Havel geboren. Ich bin deutscher Staatsangehörigkeit und ev.-luther. Konfession.

Von 1916—1929 besuchte ich das Oberlyceum in Brandenburg, an dem ich meine Reifeprüfung im Februar 1929 bestand. Nachdem ich im Sommer 1929 im Haushalt tätig gewesen war, begann ich im Wintersemester 1929/30 mein Studium.

Ich habe an den Universitäten Breslau, Marburg, München und Rostock die Fächer Deutsch, Kunstgeschichte und Geschichte belegt, außerdem noch 4 Semester hindurch die Turnlehrerinnenausbildung. Im Oktober 1932 bestand ich in Schwerin meine Zusatzprüfung im Lateinischen.

Ich habe die Vorlesungen und Uebungen folgender Professoren gehört: Siebs, Merker, Koebner, Laubert, Rassow, Patzak (Breslau), Trier, Wagner, Berthold, Fahrner, Mommsen, Zechlin, Stengel, Hamann, Deckert (Marburg), Borchert, Kutscher, Mausser, A. O. Meyer, K. A. v. Müller, v. Heckel, Pinder, Kehrer, Stange (München), Flemming, Golther, Teuchert, Schüßler, Spangenberg, Hohl, Sedlmaier, Ebbinghaus (Rostock).